



Universidad  
Carlos III de Madrid  
www.uc3m.es

## ***TESIS DOCTORAL***

# ***La recepción de “Perro semihundido” de Francisco de Goya, las Pinturas Negras y su influencia en el arte posterior.***

**Autor:**

***Bárbara Cobos Muñumer***

**Director:**

**Ilia Galán Díez**

**Tutor:**

**Ilia Galán Díez**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y ARTE**

Getafe, febrero de 2018.





Universidad  
Carlos III de Madrid  
www.uc3m.es

## TESIS DOCTORAL

### **La recepción de “*Perro semihundido*” de Francisco de Goya, las *Pinturas Negras* y su influencia en el arte posterior.**

**Autor:** *Bárbara Cobos Muñumer*

**Director:** **Ilia Galán Díez**

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Getafe, de de





“Goya, esa pesadilla tan llena de misterios,  
fetos que en pleno aquelarre se están cociendo,  
viejas que se miran al espejo y muchachas desnudas  
ajustándose las medias para tentar a los demonios” <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, C., “Los faros”. En *Las flores del mal*, Madrid, Edaf, 1857.



## ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.....	10
I. <u>PARTE DOCUMENTAL</u>	
1. FUENTES DE LAS <i>PINTURAS NEGRAS</i> .....	20
2. CONTEXTO HISTÓRICO DURANTE LA CREACIÓN DE LAS <i>PINTURAS NEGRAS</i> .....	25
3. LA QUINTA DEL SORDO Y LAS <i>PINTURAS NEGRAS</i> .....	34
4. INTERPRETACIONES DE LAS <i>PINTURAS NEGRAS</i> .....	44
4.1.INTERPRETACIONES DE <i>PERRO SEMIHUNDIDO</i> .....	121
II. <u>PARTE PRÁCTICA</u>	
5. FORTUNA CRÍTICA.....	143
6. GOYA, LAS <i>PINTURAS NEGRAS</i> , <i>PERRO SEMIHUNDIDO</i> Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE POSTERIOR.....	170
6.1. GOYA, ENTRE LO COTIDIANO Y LO SUBJETIVO.....	178
6.1.1. LO “GOYESCO”.....	178
6.1.2. GOYA Y LO SUBJETIVO EN UN MUNDO REAL.....	188
6.2. GOYA Y LO GROTESCO.....	225
6.3. GOYA Y LA VIOLENCIA.....	250
6.4. GOYA Y EL GRITO.....	283
7. CONCLUSIÓN .....	328

### **III. ANEXO**

<b>8. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>332</b>
<b>9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....</b>	<b>348</b>



## 0. INTRODUCCIÓN

“A la larga vida de Francisco de Goya, que va del 30 de marzo de 1746 (Fuendetodos, cerca de Zaragoza) al 16 de abril de 1828 (Burdeos) y rebasa en dos semanas los ochenta y dos años, no corresponde una labor conocida de por lo menos seis decenios, cual la que desarrollaron otros artistas longevos; la suya, difícilmente excedió de cinco decenios. Si hubiese vivido los treinta y dos años de Giorgione, los treinta y siete de Rafael, incluso los cuarenta y dos de Van Dyck, lo recordaríamos como un pintor apenas logrado.”<sup>2</sup>

Estas son palabras de Francisco Javier Sánchez Cantón con respecto a la obra de Francisco de Goya. Es cierto que los trabajos del pintor aragonés son inclasificables por su diversidad y riqueza, pues si Goya hubiera muerto a los cuarenta años, no serían los del genial artista que hoy conocemos. Además, su obra escapa a los esquemas de su época y su tiempo. En un país conservador y atrasado como era la España de donde vivió, el arte que primaba era el neoclásico. Fue contemporáneo de los representantes de este arte del dibujo puro, de la línea, tales como Jacques-Louis David, John Flaxman y Asmus Jacob Carstens, y, en el caso de España, del neoclásico que dominaba el país, Anton Raphael Mengs, donde Goya fue la nota discordante. David fue el pintor que impuso el gusto neoclásico en toda Europa durante el XVIII. Hay una veneración a la antigüedad clásica, al clasicismo, al gusto por lo sobrio, lo racional, el equilibrio, la línea y las paletas cromáticas frías. Goya, en cambio, se sitúa frente a ellos en una vorágine de locura, color y, según Lafuente Ferrari y D. Elías Tormo, “la veta brava del

---

<sup>2</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Goya y sus Pinturas Negras en la Quinta del Sordo*, (apéndice de Xavier de Salas). Barcelona, Vergara y Milánm Rizzoli, 1963, p. 10.

arte español”.<sup>3</sup> Así, Goya, habiendo comenzado en su trayectoria con el rococó del XVII, se adelantará progresivamente más de un siglo al arte contemporáneo con sus avanzadas temáticas y técnicas. Para Goya “(...) sólo la Naturaleza era su maestro”.<sup>4</sup>

Con respecto a la trayectoria de la obra de Francisco de Goya, en un principio, trabaja con los cartones para tapices, los protagonistas de los temas de sus trabajos eran un testimonio de la vida, los festejos, distracciones y hábitos cotidianos del pueblo donde sus protagonistas eran las majas y majos, niños etc. Continuó con obras de temática religiosa, retrato, histórica, donde plasmaba la personalidad de los modelos y su situación social, ya sin recurrir a ningún tipo de idealización. Al parecer, la Guerra de la Independencia marcó la obra del pintor aragonés. Aquí se vislumbra un abismo entre sus primeros trabajos y las obras que creó durante y después de los años de la guerra. Ésta fue interpretada como una sinrazón. Aparte de que, Goya, quien parecía en un principio defensor de los ideales ilustrados, al vivir los horrores de la guerra también por parte de los franceses, pertenecientes al país de la Ilustración, pudo sentirse traicionado por haber creído en unos pilares que fueron cayendo uno a uno como figuras de dominó. Por ello, deviene esa brecha entre su primer arte y el posterior, donde vemos que, con respecto a la técnica, su paleta comienza a oscurecerse notablemente y la pincelada, mucho más suelta, recuerda al impresionismo o a la vanguardia del expresionismo y, en el caso de las temáticas, comienza a rechazar los temas tradicionales. Sus grabados, se agrupan en cuatro series: *Desastres de la guerra*, *La Tauromaquia*, *Disparates* y *Caprichos*. En la primera serie citada, se representa con crudeza, las barbaries de la guerra, junto a las “locuras” de los *Disparates* y *Caprichos*. En el momento de las *Pinturas Negras*, Goya ya estaba situado en la Quinta del Sordo.

---

<sup>3</sup> LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Editorial Dossat, S. A., 1946, p. 300.

<sup>4</sup> CARDERERA, V., “El Artista”. En LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada por los Amigos del Arte*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.

En ese momento de su vida, la sordera que padecía pudo haberle llevado a encerrarse en sí mismo, creando un mundo personal desesperanzado, sombrío y sórdido. Los colores que emplea ahora son el negro, el marrón, verdes muy oscuros y algún tono rojizo. El dolor y la muerte son los temas predominantes. En este sentido, se consideran antecedente o influencia de muchas vanguardias, pero, entre ellas y en especial, del Expresionismo por su recurrencia a la deformación como mecanismo de expresión. *Perro semihundido*,<sup>5</sup> será una de las pinturas más herméticas y complejas de todo el conjunto, el pintor Antonio Saura la sitúa en el centro mismo de su propia obra: “*El perro* ha llegado a convertirse en una pintura emblemática, tema de referencia para otros pintores que, como Antonio Saura, la sitúan en el centro mismo de su repertorio.”<sup>6</sup> Su última obra, *La lechera de Burdeos*, fue realizada en Francia, siendo un punto de referencia vital para los impresionistas por su técnica de la pincelada suelta y espontánea. Hemos visto, así, una progresión en su arte:

“En la misma pintura de género puede adolecer de frivolidad al principio, sobre todo cuando se ejercitaba en los tapices; de crueldad satírica, al contrario, en la época de los aguafuertes y de los “Caprichos” en general: el artista de “La gallina ciega” es el que entenebreció en su Quinta del Sordo el sueño de *Saturno devorando a sus hijos*.”<sup>7</sup>

En cuanto a la técnica de Goya, en cada época de su vida prima una paleta y una ejecución diferente. En la época académica, comenzó a progresar por la ejecución

---

<sup>5</sup> Con respecto a los títulos de las *Pinturas Negras*, en este estudio utilizaremos los que les ha dado el Museo del Prado. Citamos aquí las referencias de las mismas: *Aquelarre (el gran cabrón)* (Fig. 1); *Dos frailes* (Fig. 2); *Judith y Holofernes* (Fig. 3); *La romería de San Isidro* (Fig. 4); *Saturno devorando a un hijo* (Fig. 5); *Una manola: doña Leocadia Zorrilla* (Fig. 6); *Al Aquelarre (Asmodea)* (Fig. 7); *Dos mujeres y un hombre* (Fig. 8); *Dos viejos comiendo* (Fig. 9); *Duelo a garrotazos* (Fig. 10); *La lectura (los políticos)* (Fig. 11); *Las parcas (Atropos)* (Fig. 12); *Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)* (Fig. 13); *Perro semihundido* (Fig. 14).

<sup>6</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009, p. 17.



rápida y la mancha, lo que hizo establecer diferencias con su cuñado Francisco Bayeu. Los cartones para tapices fueron delicados, con colores claros, pulidos, como en *El quitasol*, la *Gallina ciega* etc. Cuando vuelve a pintar, una vez culminada la guerra, su técnica es violenta y espontánea, consiguiendo efectos geniales. Ahora su obra es rugosa y empastada, tiene textura, no es la lisa y pulida superficie de lo neoclásico, así, da movimiento y vida a su obra.

“Yo no distingo en la naturaleza más que cuerpos luminosos y cuerpos oscuros, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y concavidades. Mi ojo no percibe nunca líneas ni detalles, no se me ocurre contar con los pelos de la barba del transeúnte o la botonadura de su abrigo. Esas minucias no distraen mi atención. Y mi pincel no debe ver más ni mejor que yo”. (Francisco de Goya, *Discurso a la Academia*).<sup>8</sup>

Goya fue un gran fresquista, pues pintó los frescos de San Antonio de la Florida con una técnica rápida y viva. No así lo hizo con las siguientes pinturas. Las *Pinturas Negras* están realizadas mediante la técnica “en seco”, lo que parece haber contribuido a su degradación, aunque ni Mathéron ni Ramón de Mesonero-Romanos mencionan este hecho. Carmen Garrido,<sup>9</sup> ha analizado las pinturas en el Museo del Prado, aunque hay que señalar el deterioro que ya padecían antes de arrancarse de las paredes de la Quinta y las restauraciones posteriores. Las capas más profundas son las originales con respecto al resto. No se pintaron al fresco, como Goya realizó anteriormente, sino con óleos sobre una preparación blanca de sulfato de calcio y utilizando como aglutinante cola gelatinosa.<sup>10</sup> Según Laurent Matheron, la ejecución era briosa y rápida, sin ningún

---

<sup>8</sup> SAURA, A., *El Perro de Goya*, Madrid, Casimiro libros, 2013. p. 48.

<sup>9</sup> GARRIDO, C., “Algunas Consideraciones sobre la Técnica de las Pinturas Negras de Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, 13, 1984, pp. 4-40.

<sup>10</sup> JUNQUERA, J. J., *Las Pinturas Negras de Goya*, Londres, Scala Publishers Ltd., 2003, p. 37.

tipo de toque detallado.<sup>11</sup> Antonio Saura se pregunta que, como las *Pinturas Negras* no estaban abiertas al público, “¿no iba a permitirse Goya el libre tratamiento de los temas si se permitió tamaña libertad pictórica, inusual en su época?”<sup>12</sup> En opinión de Saura, estas pinturas se realizaron mediante una técnica que alternaba la densidad con la levedad, donde pinceladas muy cargadas se superponen a bases sombrías que velaban las pinturas subyacentes, los paisajes, dentro de una gama de rojos y pardos, blancos amarillentos, negros con algún toque de azul y ocre.<sup>13</sup>

Mencionamos también la contrapartida, algunas personalidades que no ven nada de genial en la técnica espontánea de los últimos años de Goya. Según Ortega y Gasset, el pintor aragonés no estaba aportando nada nuevo, era la nueva técnica que se estaba dando en Europa en aquel momento:

“En cuanto al rompimiento de formas, el abandono de veladuras, la singularidad de la pincelada característicos de su última época -¡qué casualidad!- son rasgos que aparecen al mismo tiempo en toda Europa, empezando por Inglaterra. Es la “manera suelta” que no va a abandonarse ya durante todo el siglo XIX.”<sup>14</sup>

Concretando ahora en las *Pinturas Negras*, se considera, por lo general, ya que la mayoría de estudiosos están de acuerdo, que fueron creadas entre los años 1819 y 1823 en la finca llamada Quinta del Sordo, a las afueras de Madrid. Entre otros autores, podemos comprobar lo difuso y la complejidad del tema puesto que se afirma que las terminó cuando salió de España, en 1824, habiéndolas comenzado en 1819, según José Manuel Pita Andrade.<sup>15</sup> Es una serie compleja que ha sido estudiada por multitud de personalidades: críticos, artistas, investigadores, etc., manteniendo hasta hoy su

---

<sup>11</sup> MATHERON, L, *Goya*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1996, p. 217.

<sup>12</sup> SAURA, A., *op.cit.*, p. 67.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>14</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Goya*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1963. p. 42-43.

<sup>15</sup> PITA ANDRADE, J. M., *Goya, Obra. Vida. Sueños...* Madrid: Ediciones Sílex, 1989, p. 182.

misterio, puesto que lo único que tenemos son hipótesis e interpretaciones con respecto a ellas. Al parecer es una serie pictórica de carácter privado (estaban en las paredes de su propia casa). Si es una pintura personal, no encargada por nadie, se podría reflejar su situación anímica, después de los acontecimientos que se produjeron durante la Guerra de la Independencia. Con respecto a la información que poseemos, por desgracia, hay bastantes lagunas al respecto, además de la diversidad de opiniones que se van reinterpretando cada vez que se encuentra algo nuevo, tales como las fotografías de Jean Laurent o las radiografías que se realizaron a las obras, no permitiendo conclusión alguna, dando lugar a multitud de interpretaciones a lo largo de las épocas. En la ingente bibliografía sobre Goya, lo que más se cuestiona, como señala Valeriano Bozal,<sup>16</sup> es la interpretación y la influencia de estas obras, y en segundo lugar, la autoría de algunas o de todas ellas. Tampoco hay una certeza clara sobre su número total, además de cómo estaban distribuidas cuando se pintaron en la Quinta. Cuestiones importantes que en este estudio, dejamos abiertas por falta de documentación, aportando las opiniones, teorías e hipótesis de los autores que consideramos más relevantes. Nos dirigiremos a todas ellas con este título global que se le ha dado de “Pinturas Negras”, que no lo tenían en los textos del XIX, siendo relativamente reciente, pues Juan de la Encina fue de los primeros que comenzó a darles este nombre en 1928.<sup>17</sup>

El objetivo de este estudio, es pues, las *Pinturas Negras* y la influencia que han generado en la historia del arte contemporáneo, la relevancia que han tenido en la obra de algunos autores posteriores, sobre todo y, en especial, *Perro semihundido*. Con respecto a esta pintura, no obstante, su simplicidad, la convierte en una de las más complejas y enigmáticas del conjunto. El historiador de arte Valeriano Bozal, vincula su

---

<sup>16</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 11.

<sup>17</sup> ARNAIZ, J.M., *Goya. Pinturas Negras*, Madrid, Ediciones Antiquaria, 1996, p. 28.

sorprendente modernidad al arte contemporáneo.<sup>18</sup> En el plano de la técnica, el pintor Antonio Saura es clave, pues siendo un artista del XX, dedicó multitud de homenajes a esta obra, manteniéndola vigente y contemplándola desde su óptica. Según Saura, estas pinturas se van a anticipar a conceptos expresivos que sólo en el arte contemporáneo es donde van a tener cabida.<sup>19</sup> En el inventario de Antonio Brugada, se considera que la realizó en 1823, se la titula simplemente como *Un Perro*.<sup>20</sup> Ésta, es una obra totalmente enigmática, ni siquiera se sabe a qué género se puede encuadrar en su época. La tradición de perros en obras se utilizaba en el ámbito de lo simbólico, siendo la fidelidad, por ejemplo, uno de sus significados. Aquí, sin embargo, hay una zona de ausencia, de vacío al que en occidente no estamos acostumbrados. No hay anécdota alguna que lo pueda clasificar como una pintura de género, sino la cabeza de un perro de la que nada sabemos, una extensión de lo que parece tierra o agua y el vasto cielo de tintes dorados. ¿Podría ser éste uno de los cuadros precursores de ese nuevo arte contemporáneo?

Con respecto a esta investigación, se divide en dos partes, la parte documental y la parte práctica. En la primera parte, tratamos las fuentes de las *Pinturas Negras*, donde se repasa la documentación que consideramos más relevante al respecto, a continuación, el contexto histórico durante la realización de estas pinturas para, en tercer lugar, analizar las pinturas en la Quinta del Sordo, espacio donde se crearon y ubicaron hasta llegar al Museo del Prado. Por último, trataremos las interpretaciones de las *Pinturas Negras*. En cuanto a la parte práctica, realizamos un breve trayecto sobre la fortuna crítica de estas obras, para, después, vislumbrar la óptica y la influencia que han tenido en el arte contemporáneo, sobre todo, *Perro semihundido*, subdividiendo este apartado en cuatro

---

<sup>18</sup> BOZAL, V., *Goya*. Madrid, Antonio Machado, 2011, p. 9.

<sup>19</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 43.

<sup>20</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009, p. 62.

temáticas que según Valeriano Bozal, son las que Goya comparte con los temas del arte moderno: lo subjetivo, lo grotesco, la violencia y el grito.<sup>21</sup> Finalizaremos con el apartado de la conclusión. En el anexo, situamos la bibliografía y el índice de las ilustraciones.

---

<sup>21</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 125.



**I. PARTE DOCUMENTAL**

## 1. FUENTES DE LAS PINTURAS NEGRAS

Diego Angulo,<sup>22</sup> aparte de Valeriano Bozal, a quien antes mencionamos, hablaron acerca de la diversidad e ingente cantidad de bibliografía que se ha ido realizando a partir de las *Pinturas Negras*, produciendo también múltiples interpretaciones al respecto. Además, hay que tener en cuenta que de estas pinturas no se han encontrado bocetos previos, y ha complicado más la situación, el hecho de que se han encontrado imitaciones de pintores tanto desconocidos, como conocidos en el caso de Eugenio Lucas.<sup>23</sup> Con respecto a este apartado presentamos las fuentes de información considerada más relevante y las problemáticas que surgen en torno a ellas. De esta manera, nos posibilitan conocer cómo fueron las pinturas en su origen y dónde estaban ubicadas.

En cuanto a las fuentes que consideramos más relevantes, sobre los testimonios de quienes contemplaron las pinturas en su ubicación original, tenemos el inventario que realizó Antonio Brugada,<sup>24</sup> inmediatamente después de que Goya muriese y que se considera el primero que se hizo. La descripción que hizo Charles Yriarte de las pinturas en 1867 y el recuento de P. L. Imbert en 1873, que publicó tres años después.<sup>25</sup> Esta información nos da claves fundamentales acerca de las *Pinturas Negras*.

En el caso del inventario que realizó Antonio Brugada, pintor español que conoció a Goya y estuvo presente en el momento de su muerte en Burdeos,<sup>26</sup> nos centramos en el tema de su datación, pues la fecha en la que se consideró que lo hizo, fue problemática,

---

<sup>22</sup> ANGULO IÑÍGUEZ, D., "El Saturno y las *Pinturas negras* de Goya", *Archivo Español de Arte*, 138, 1962, p. 173.

<sup>23</sup> GLENDINNING, N., "Las *Pinturas Negras*". En *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios de Goya*, Madrid, UAM, 1992, p. 45.

<sup>24</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 59.

<sup>25</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 42.

<sup>26</sup> MULLER, P. E., *Goya's Black Paintings*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1984. p. 61.



ya que, en un primer momento se pensó que databa en 1828,<sup>27</sup> cuando Goya murió. Sin embargo, Jeannine Baticle rechazó esa fecha en la que Brugada, presuntamente realizó este inventario, porque se encontraba en Burdeos, junto a Goya, así que fechó el documento en el año 1823.<sup>28</sup> José Manuel Arnaiz, entonces, lo va a datar en el año 1833, justificando que Antonio Brugada no es fiable, puesto que es probable que su inventario se hubiera redactado basándose en otras personas.<sup>29</sup> Con respecto a la fecha de este inventario, también Juan José Junquera lo pone en duda, puesto que dice que en el documento se utilizan palabras que, en esa época, no se utilizaban, así que él lo fecha en la segunda mitad del XIX o en sus finales.<sup>30</sup>

Las fotografías que realizó Jean Laurent son la fuente visual más relevante de las *Pinturas Negras*, ya que se realizaron cuando las pinturas residían aun en la Quinta, antes de ser transferidas a lienzo por el restaurador Salvador Martínez Cubells cuando el barón Émile d'Erlanger compró la Quinta en el año 1873. Los negativos de Laurent sobre estas pinturas se conservan en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, en la Ciudad Universitaria de Madrid.<sup>31</sup> El encargo pudo efectuarlo el propio Martínez Cubells, para que las fotografías le sirviesen de guía en el proceso de traslado a lienzo de estas pinturas. Hay que apuntar, que esta fuente también ha generado problemáticas acerca de la ubicación de cada pintura en cada sala, como, por ejemplo, la ubicación de la obra *Dos Viejos Comiendo*, que se mantendrían en el término medio en el espacio neutral sobre la entrada.<sup>32</sup> Una de las cuestiones más importantes a tener en cuenta es la de que estas fotografías nos permiten saber cómo eran las pinturas antes de

---

<sup>27</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 59.

<sup>28</sup> BATICLE, J., *Goya*, Barcelona, Crítica Grijalbo Mondadori, 1995, pp. 303-304.

<sup>29</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, p. 29.

<sup>30</sup> JUNQUERA, J. J., *op. cit.*, 2003, p. 33.

<sup>31</sup> TEIXIDOR CADENAS, C., "La Quinta del Sordo en 1828", *Madrid Histórico*, 63, 2016, p. 47.

<sup>32</sup> GLENDINNING, N. "Goya's Country House in Madrid. The Quinta del Sordo". *Apollo*, 288, 1986, pp. 106.

su restauración, y, por ello, Nigel Glendinning<sup>33</sup> y Carlos Foradada<sup>34</sup> le han dedicado estudios al respecto de esta cuestión. Las fotografías ya eran conocidas en la Witt Photographic Collection del Courtland Institute y también en Vega Inclan Collection, correspondiente a la Hispanic Society of America. Estos documentos se fecharon en los sesenta del XIX, cuando la Quinta era de Rodolfo Coumont,<sup>35</sup> según María del Carmen Torrecillas Fernández<sup>36</sup> y de los setenta según Carlos Teixidor,<sup>37</sup> concretamente, retrasa la datación hasta 1874, porque los negativos son similares a los que realiza el fotógrafo por esos años. En el caso de Juan José Junquera,<sup>38</sup> la fecha se pospondría más tarde de 1879, justificándolo porque no aparecen en el catálogo que publicó Laurent ese mismo año sobre Portugal y España.

Otro tipo de fuentes que también nos dan información al respecto es el estudio de los planos del exterior de la Quinta del Sordo, además de la documentación sobre su venta, estudiados por Glendinning<sup>39</sup> y Arnaiz.<sup>40</sup> El plano Parcelario de Madrid (1872-1874), que fue publicado por el Instituto Geográfico Nacional de Madrid se ha podido ubicar la finca en el lado derecho de la calle actual Caramuel, haciendo esquina con Juan Tornero, a pesar de todos los cambios que se han ido realizando debido al devenir de la

---

<sup>33</sup> GLENDINNING, N. “La Quinta del Sordo de Goya: la casa y las pinturas negras a la luz de la nueva documentación y de las fotografías de Laurent”. *Historia* 16, 120, 1986, pp. 102-109; y “The Strange Translation of the Black Paintings”. *The Burlington Magazine*, 868, 1975, pp. 99-109.

<sup>34</sup> FORADADA, C. “Los Contenidos Originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent. Las Conclusiones de un largo proceso”, *Goya, Revista de Arte*, 333, 2010, pp. 320-339.

<sup>35</sup> TORRECILLAS FERNÁNDEZ, M. C. “Las Pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent”. *Boletín del Museo del Prado*, 13, 1992, pp. 57-69. Recuperado en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/las-pinturas-de-la-quinta-del-sordo-fotografiadas/3fd690e6-de57-4854-82ce-b47d8134949f>

<sup>36</sup> TORRECILLAS FERNÁNDEZ, M. C. “Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya”. *Boletín del Museo del Prado*, 6, 1985, pp. 87-96. Recuperado en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/nueva-documentacion-fotografica-sobre-las/11dbbf41-dc69-46b0-86bb-9cdce1a1759c>; y “Las Pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent”. *Boletín del Museo del Prado*, 13, 1992, pp. 57-69.

<sup>37</sup> TEIXIDOR CADENAS, C., “Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya”, *Descubrir el Arte*, 154, 2011, p. 52.

<sup>38</sup> JUNQUERA, J. J. *op.cit.*, pp. 44-45.

<sup>39</sup> GLENDINNING, N., “Goya's Country House in Madrid. The Quinta del Sordo”. *Apollo*, 288, 1986, pp. 104-107.

<sup>40</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.* pp. 20-22.

ciudad.<sup>41</sup> Sabemos cómo era la fachada de la Quinta gracias a una xilografía sacada de una fotografía publicada en el libro de Charles Yriarte y un fotograbado de Asenjo que fue publicado en la Ilustración Española y Americana en 1909. También se han podido diferenciar las partes originales de la Quinta, lo que añadió Goya en los años que vivió allí, y otra parte que construyó Francisco Javier, el hijo del pintor.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 102.

<sup>42</sup> GLENDINNING, N., “Las Pinturas negras”, en *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios de Goya, op. cit.*, p. 42. (Véanse los planos dibujados por Rolfe Kentish reproducidos en los artículos: GLENDINNING, N., “Goya’s Country House in Madrid. The Quinta del Sordo”, *Apollo*, CXXIII, 288, 1986, pp. 102-109; y “La Quinta del Sordo de Goya. La casa y las Pinturas Negras a la luz de nueva documentación y de las fotografías de Laurent”, *Historia* 16, XI, 120, pp. 99-109).



## **2. CONTEXTO HISTÓRICO DURANTE LA CREACIÓN DE LAS PINTURAS NEGRAS**

Los años en los que Goya vivió en la Quinta del Sordo, después de comprarla en 1819, fueron políticamente complejos. La Constitución de 1812 y una monarquía parlamentaria fueron abolidas para, en cambio, imponer un régimen de terror y la vuelta de la Inquisición, a la llegada de Fernando VII en Madrid cuando, después de firmar el Manifiesto de los Persas, impusiese la monarquía absoluta, pues, en aquel momento, los españoles que se habían mantenido unidos durante los años en que fueron invadidos por los franceses, se dividieron una vez expulsados éstos, a partir del 27 de mayo de 1813 dando lugar a otro oscuro período, la posguerra.<sup>43</sup>

La invasión napoleónica no sólo produjo cambios en el desarrollo político y social en el país, sino también en la trayectoria artística de la obra de Goya. Los acontecimientos que acaecieron en este período son una ayuda crucial para poder interpretar las *Pinturas Negras*. Durante los años en los que se produjo la invasión napoleónica en España vemos que la trayectoria del trabajo de Goya sufre una transformación. En España, los franceses se hicieron con el control y, en cuanto al tema de los artistas, hubieron de trabajar para José Bonaparte,<sup>44</sup> por ello vemos cómo Goya pintará en el año 1809 también obras para ellos como *Alegoría de la villa de Madrid* (1809, Madrid, Museo de Historia de Madrid). No bien se le acusó de “afrancesado”, aunque no podemos simplificar la historia simplemente por este hecho. Al parecer, Goya no se decantó por ningún bando.<sup>45</sup> Trabajó tanto para españoles como para franceses, y en su obra, por lo general, no se vislumbra más que el horror de la guerra. Además, en estos años tan

---

<sup>43</sup> VEGA, J. Goya y el dolor de la guerra en España. En *Francisco de Goya y Lucientes. Desastres de la Guerra*. Madrid, Mapfre Ediciones, 2015, p. 6.

<sup>44</sup> VEGA, J. “Fernando VII, resistencia y deseo”. *Journal of Spanish Cultural Studies*. 4, 2013, p. 355.

<sup>45</sup> VEGA, J. Goya y el dolor de la guerra en España. En *Francisco de Goya y Lucientes. Desastres de la Guerra*. Madrid, Mapfre Ediciones, 2015, pp. 4-8.

alterados, su obra menguó y también se dedicó a géneros donde nunca antes se había empleado, tales como los bodegones. También se dedicó bastante al grabado por estas fechas. Por estos años, de 1810 a 1815, Goya realizó una colección de estampas que hoy son conocidas como los *Desastres de la Guerra* desde que se publicaron en 1863. Su primer nombre fue *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos*. En estas estampas se narran los hechos ocurridos entre los absolutistas y liberales, además de la invasión napoleónica basándose en la realidad y, en ningún momento, idealizando heroicamente a los personajes, sino que utilizará técnicas que también serán visibles en las *Pinturas Negras*, como la deformación y lo grotesco.<sup>46</sup> Goya, en los cartones para tapices, nos hace ver un mundo galante, el mundo del amor cortés, los ilustrados y del gusto francés, transformado ahora en lo deforme, lo grotesco, en el dolor y la violencia.<sup>47</sup> Otra de sus técnicas será la de introducir a los espectadores dentro de la escena.<sup>48</sup> Este es un rasgo de modernidad, puesto que, también se verá en obras de la época como en los románticos nórdicos.<sup>49</sup>

Con respecto a la obra de los *Disparates*, que realizó entre 1815 y 1819, está vinculada también con la serie de las *Pinturas Negras*, entre otras cuestiones, por su problemática a la hora de interpretarlas. En este período la vida de Goya fue bastante desconocida. De hecho, la serie de los *Disparates* se quedó sin terminar. Se conoció a partir del año 1864, donde la Real Academia de San Fernando publica 18 láminas de cobre, siendo publicadas las cuatro que quedaban en la revista *L'Art*, acompañadas de unas palabras

---

<sup>46</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 33-34.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>48</sup> VEGA, J. *op. cit.*, p. 25.

<sup>49</sup> ROSENBLUM, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo Nórdico*, Madrid, Alianza Forma, 1993.

de Charles Yriarte.<sup>50</sup> Son escenas nocturnas plagadas de seres grotescos. La Academia de San Fernando, los tituló *Los Proverbios*, puesto que pensaban que lo eran. Hoy día, se piensa que estos trabajos hablan del mundo desde una visión carnavalesca, el tema del “mundo al revés”<sup>51</sup> aunque, como ya hizo en los *Desastres*, recurre a su experiencia en el mundo real para su realización, son representaciones alegóricas de esa realidad en que Goya vivía.<sup>52</sup>

En cuanto a los dibujos de Goya, apuntamos aquí los Álbumes de dibujo C y F, que se aproximan bastante a las *Pinturas Negras*, sus *Desastres* y *Disparates*. El *Álbum C* de dibujos, fue realizado en una fecha indeterminada entre los años en que se gestó la Guerra de la independencia (1808-1814) y los años posteriores de la represión fernandina hasta el advenimiento del Trienio Liberal (1820-1823).<sup>53</sup> Con respecto a la temática, se trata el ámbito de la pesadilla en Goya, la vida cotidiana, la Inquisición, la crítica al clero, la crueldad en las cárceles etc. De todos los álbumes de Goya es el más importante numéricamente y el que casi se conserva completo (ciento veinte de ciento veintiséis dibujos conocidos en el Museo del Prado). Lo encuadernó él mismo utilizando un papel barato, papel español de escribir, que posiblemente, fuese a causa de la situación económica del pintor durante los años de la guerra y posguerra.

En el *Álbum C* los personajes destacan por su actitud y los atributos de su naturaleza social.<sup>54</sup> También tratará el tema de las torturas, donde Goya refleja la intensidad que exudan los prisioneros cautivos a la crueldad de los torturadores.<sup>55</sup> Asimismo criticará al

---

<sup>50</sup> VEGA, J. Los Disparates: una colección de veintidós láminas grabadas. En: *Disparates. Francisco de Goya. Tres Visiones*. Madrid, Calcografía Nacional, 1996, p. 75.

<sup>51</sup> BOZAL, V. *Goya y el Gusto Moderno*. Madrid, Alianza Forma, 2002. p. 261.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>53</sup> Las fechas que hemos tomado sobre el *Álbum C* y el *Álbum F* son las que les da el Museo del Prado. Sin embargo, hay muchas discrepancias al respecto. Véase BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Editorial Lumen, 1983, pp. 163-165.

<sup>54</sup> BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Editorial Lumen, 1983, p. 166.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 167.

clero como si fuesen muñecos que se desprenden de sus hábitos descubriendo su nueva condición.<sup>56</sup> Por ejemplo, uno de sus dibujos, *¡Qué necesidad dar los destinos en la niñez!* (*Álbum C*, 13, Madrid, Museo del Prado), no sabemos si está criticando los sistemas pedagógicos como indica Gassier o el fútil destino del hombre, del niño: convertirse en la vieja que camina con ellos.<sup>57</sup>

En el caso del *Álbum F*, se realizó entre los años 1812 y 1820, donde se conocen noventa y ocho dibujos de unos posible ciento seis. El Museo del Prado conserva veintidós. Su temática es variada, aunque tiene bastante similitud con los motivos que se tratan en el *Álbum C*, situándolo otra vez en la temática de la Guerra de la Independencia y la posguerra.

En el *Álbum F*, destacan más las escenas que las figuras aisladas como ocurría en el *Álbum C*. Hay una diferencia clave entre ambos álbumes y es la pérdida del mundo mágico en el *Álbum F* que aún se había contemplado en el *Álbum C*. Ya no hay brujas, seres volando etc., son personajes cotidianos donde lo grotesco se encuentra bastante, sobre todo en las obras donde hay figuras religiosas.<sup>58</sup> En este *Álbum F*, Goya es un cronista, siendo muy diferente en ese aspecto de los *Desastres* o los *Disparates* o los álbumes de Burdeos. Los personajes son motivo para la parodia, el sarcasmo y la deformación grotesca.<sup>59</sup> En el dibujo *Títeres en un pueblo* (*Álbum F*, 7, Madrid, Museo del Prado) se muestra este tipo de personajes sarcásticos.

Apuntar también que Goya trata la diferencia entre sus dibujos y grabados. Hay distintas temáticas, además que las escenas del *Álbum F* (y todos los álbumes en general) prescinden de la organización compositiva que sí hay en *Caprichos* y

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 173.



*Desastres*.<sup>60</sup> El dibujo para Goya es privado, si los muestra es estando presente y explicándolos, sin embargo, las estampas, no van acompañadas por nadie.<sup>61</sup>

Otra cuestión a tratar es la del concepto de lo sublime. Este concepto era conocido en España por esa época. Munárriz tradujo *Los placeres de la imaginación* de Joseph Addison en el año 1804. Podría ser que Goya conociera este concepto, porque cuando le retrató a Munárriz, también pinta este libro.<sup>62</sup> Según Addison, lo sublime es aquella vastedad (desiertos, océanos etc.) que nos puede destruir y hacer sentir pequeños además de hacer pensar en nuestra mortalidad, llevando la experiencia de lo sublime hacia la contemplación del paisaje natural. En 1757, Edmund Burke publicó su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. La definición más citada para definir lo sublime según este autor, es la siguiente:

“Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.”<sup>63</sup>

No sabemos a ciencia cierta si Goya lo conoce, o si ha tenido acceso a estos textos, o, lo más probable, lo conoció indirectamente, aunque la idea del concepto estético de lo sublime sí que se encuentra en su obra. Las ideas de Addison y Burke, sobre todo, las de éste último, eran de dominio común.<sup>64</sup> Sus *Pinturas Negras* son un claro ejemplo de

---

<sup>60</sup> BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Editorial Lumen, 1983, p. 174.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>62</sup> BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 278-279.

<sup>63</sup> BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Alianza Editorial. 2010. p. 66.

<sup>64</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 279.

este sublime terrorífico.<sup>65</sup> Goya, parte del mundo real para narrar su propia historia, sin crear un mundo imaginario como en el caso de otros autores que utilizaban el concepto de lo sublime, tales como William Blake, por ejemplo.<sup>66</sup>

Este concepto de lo sublime concebido por Burke, donde examina los rasgos que pueden producir la sublimidad, tales como la oscuridad, el poder, la magnificencia o grandiosidad, así como los procedimientos que pueden evocar un efecto sublime como la sucesión en la uniformidad, la indefinición, el contraste lumínico, ya decimos que se encuentran en las *Pinturas Negras*, así como también en *Disparates*.<sup>67</sup> Por ejemplo, en el caso de las primeras sí responden, al menos en un principio, a las propuestas de Burke sobre la sublimidad: el espanto desencajado de *Saturno devorando a un hijo*, la indefinición y la sucesión de *La romería de San Isidro*, la magnificencia espacial de *Las Parcas (Átropos)*, *Al Aquelarre (Asmodea)* y *Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)* etc.

Continuando, ya en la Quinta, se sabe que en agosto de 1819, Goya entregó los cuadros de la *Oración en el Huerto* (1819, Madrid, Iglesia Colegio Escolapios de San Antón) y *La Última Comunión de San José de Calasanz*, (1819, Madrid, Iglesia Colegio Escolapios de San Antón) cuya estética oscura y la temática sobre la muerte se aproximan a la de las *Pinturas negras*, que comenzó un poco más tarde.

Según Nigel Glendinning,<sup>68</sup> ya a principios del XIX, comenzarían a valorarse las teorías artísticas donde el artista era el propio creador de su obra, expresando su propio lenguaje y técnica. Ceán Bermúdez, amigo del pintor, estará a favor de la originalidad

---

<sup>65</sup> GALÁN, I., *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello*. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. Boletín oficial del estado, 2002, p. 50. y BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Editorial Lumen, S. A., 1983, p. 249.

<sup>66</sup> BOZAL, V., *Imagen de Goya*. Barcelona, Lumen, 1983, pp. 248-258.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>68</sup> GLENDINNING, N., *Goya*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2005, pp. 90-91.

de estos artistas en detrimento de quienes se decantan por la mimesis y la Academia. Goya, así, se alejó del mundo de la corte. El Primer Pintor de Cámara será Vicente López, quien sustituyó por esa época a Mariano Salvador Maella, disminuyendo los encargos de Goya dándole más tiempo libre para sus propias creaciones. Al parecer, el pintor aragonés sufría de un estado anímico bajo, como muestra el autorretrato de 1815, cercano a la realización de las *Pinturas Negras*, donde el gesto es de inquietud. “Goya por él mismo” es lo que hay escrito en la parte inferior de esta obra.<sup>69</sup> El hecho de que Goya decidiera salir de Madrid, pudo haber acontecido por alejarse de la ciudad y la situación política. Además, otro factor pudo ser por alejarse de la Inquisición, por haber pintado la *Maja Desnuda*,<sup>70</sup> (1800, Madrid, Museo del Prado) a la que se presentó en 1815.

Aparte de la guerra, también marca la vida de Goya la enfermedad que sufrió a finales de 1819, de la cual nada más sabemos, puesto que hay bastantes opiniones al respecto. La constancia de esto queda reflejada en la pintura que creó en 1820, *Goya atendido por el doctor Arrieta*, (1820, Minneapolis. Instituto de Artes de Minneapolis) donde unos personajes siniestros se sitúan en un segundo plano. También, según Fred Licht,<sup>71</sup> afirma que esta pintura, con sus personajes sombríos y fantasmagóricos del fondo, de alguna manera, preludian las *Pinturas Negras*. De este modo, vemos que en las pinturas de la Quinta del Sordo, se encuentra el contexto que Goya vivió, más todas sus vivencias: la desilusión por la Ilustración y el triunfo de los horrores de la guerra, la crítica hacia el régimen fernandino, la reflexión por su propia muerte...

---

<sup>69</sup> VEGA, J. “Goya y la pérdida de España.” En: *Goya en Burdeos de Carlos Saura*. Nantes, Éditions du temps, 2005, p. 46.

<sup>70</sup> ARNAIZ J. M., *op. cit.*, p. 66.

<sup>71</sup> LICHT, F., *Goya. Tradición y modernidad*, Madrid, Ediciones Encuentro S. A., 2001, p. 207.

La vida de Goya en la Quinta es bastante desconocida. Se sabe que vivía con la joven Leocadia Zorrilla de Weiss y su hija Rosario, aunque no se conoce si entre ellos había un idilio y si la niña también era hija de Goya. Se suponía que Leocadia tenía ideas liberales que suponían un problema para todos ellos, aunque no consta su actitud política en ningún documento que lo verifique, además de que la actividad del hijo de esta mujer, Guillermo, en la milicia infantil, también les hizo irse.<sup>72</sup> De este modo, Goya decidió marcharse, donando su Quinta a Mariano, su nieto, el 17 de septiembre de 1823.<sup>73</sup> Goya no donó la Quinta a su hijo Francisco Javier, como una precaución ante alguna intervención política de los bienes que pudiera alcanzar a sus hijos. (De todos modos, en 1830, cuando Goya ya había muerto, Mariano traspasó la Quinta a su padre).<sup>74</sup> Así, Goya pidió un permiso para tomar las aguas en Plombières y partió en junio para Francia.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> BOZAL, V., *Goya y el Gusto moderno*, op. cit., p. 307.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, 306.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 307.



### 3. LA QUINTA DEL SORDO Y LAS PINTURAS NEGRAS

En el caso de la Quinta del Sordo, Anselmo Montañés compró una finca en 1795, y después construyó lo que hoy conocemos como la Quinta del Sordo.<sup>76</sup> Una vez muerto, se vendió la Quinta a Pedro Marcelino Blasco, hasta que Goya se la compró por una cifra de alrededor de 60.000 reales en 1819 el 27 de febrero.<sup>77</sup> Aunque hay otras opiniones, según Ezquerro del Bayo, Goya adquiriría la Quinta en 1787.<sup>78</sup> Otra hipótesis es la de Cruzada Villaamil, quien dice que Goya mandó construir esa casa, con materiales pobres y de dimensiones algo pequeñas, con una planta baja y principal.<sup>79</sup> Según Junquera, podría ser que Goya nunca residiera aquí, por ser un lugar húmedo debido a la cercanía del Manzanares y continuara viviendo en la calle de Valverde.<sup>80</sup> Carlos Teixidor<sup>81</sup> sobre este tema comenta que Junquera publicó que la casa de Goya tenía solamente una planta (con lo que destruiría las teorías de muchos autores sobre la casa con dos plantas y sus dos habitaciones donde se ubicaban las pinturas).

Goya hizo reformas en la casa en 1823, se conoce por una escritura en la que la donó a su nieto Mariano. Al conservarse los documentos de la venta de la Quinta al venderse a la muerte de Anselmo Montañés y el fotograbado publicado en la Ilustración Española y Americana del año 1909, Nigel Glendinning ha podido determinar cómo era esta casa y cómo se fue modificando.<sup>82</sup>

---

<sup>76</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Cómo vivía Goya. Inventario de sus Bienes". *Archivo Español de Arte*, 74, 1946, p. 94.

<sup>77</sup> GASSIER, P.; WILSON, J. *Vida y Obra de Francisco de Goya*. Barcelona, Editorial Juventud, 1974, p. 313.

<sup>78</sup> DEL BAYO, E., *La Duquesa de Alba y Goya*. Aguilar, 1951, p. 291.

<sup>79</sup> CRUZADA VILLAAMIL, "La Casa del Sordo". En *El Arte en España*. Madrid, 1868.

<sup>80</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, p. 18.

<sup>81</sup> JUNQUERA, J. J., "Los Goya: de la Quinta a Burdeos y vuelta, *Archivo Español de Arte*, t. LXXVI, 2003, 304, pp. 353-370.

<sup>82</sup> GLENDINNING, N. "Las Pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera". *Archivo Español de Arte*, 307, 2004, pp. 236-239.

En 1867, Charles Yriarte la describió como una casa de dimensión normal con un gran huerto.<sup>83</sup> La descripción de la Quinta era una edificación rectangular conformada por dos plantas, inferior y superior, un sótano donde también había dos habitaciones al lado izquierdo y un patio que Francisco Javier, hijo de Goya, amplió una vez que éste había muerto.<sup>84</sup> Con respecto a las fotografías que realizó Jean Laurent, fueron de gran ayuda para estudiar el interior de la Quinta.<sup>85</sup> En la habitación de la planta de abajo, al parecer había cuatro ventanas en los extremos de las paredes más largas, y en la habitación superior, sólo había una a cada lado de las mismas paredes.<sup>86</sup> Como el número de ventanas son diferentes en cada habitación, es lo que limita las dimensiones de cada obra.

Se ha concluido que las *Pinturas Negras* estaban ubicadas en dos salas, una en la planta baja y otra en la planta alta, aunque no se conoce la función de cada habitación. Por el inventario de muebles de 1857, se deduce que la sala de abajo era el comedor. Antonio Beruete,<sup>87</sup> en 1917 afirmó que la planta baja sí era un comedor, aunque realmente no se ha sabido nunca, puesto que ningún elemento encontrado allí, ha podido sustentar esta hipótesis. Con respecto a la sala de arriba, se piensa que era una especie de estancia grande. Según Emiliano M. Aguilera, la casa no disponía de mucha decoración, a excepción de las *Pinturas Negras* que allí se realizaron.<sup>88</sup> Las valiosas fotografías de Jean Laurent, sirvieron para ver la Quinta por dentro, donde se pudo averiguar las medidas de los espacios interiores de las habitaciones de 4,51 metros de ancho por 6,87

---

<sup>83</sup> YRIARTE, C. *Goya. Su vida, su obra*. París, Henri Plon, Impresor-Editor, 1867, p. 246.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>85</sup> GLENDINNING, N. "Goya's Country House in Madrid. The Quinta del Sordo", *Apollo*, 2881, 1986, p. 105.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 105-106.

<sup>87</sup> BERUETE, A., *Goya, composiciones y figuras*, Madrid, 1917.

<sup>88</sup> AGUILERA, E. M., *Pinturas negras de Goya: (historia, interpretación y crítica)*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935, p. 24.

metros de largo sin contar los tramos de las ventanas.<sup>89</sup> Además, las fotografías mostraban un marco de yeso en la pared donde se enmarcaban estas obras. Carmen Garrido, quien fue Jefe del Gabinete de Documentación Técnico del Museo del Prado, investigó la materialidad de las pinturas después del análisis radiográfico que realizó.<sup>90</sup>

Con respecto a las radiografías que se realizaron, revelaron la existencia de pinturas subyacentes debajo de las *Pinturas Negras*. Eran escenas festivas o paisajes con figuritas pequeñas muy diferentes a aquéllas. Garrido dio la autoría de estas obras a Goya, pensando que sería su primera idea de decoración de la casa. En el caso de Bozal, también piensa que son de Goya por la calidad de los paisajes, para sí o encargadas por el antiguo dueño a Goya, Pedro Marcelino Blasco.<sup>91</sup> Sin embargo, Nigel Glendinning discrepa sobre esta autoría, puesto que otra persona pudo haber pintado estas pinturas antes que Goya comprase la Quinta en 1819.<sup>92</sup> Estos paisajes con figuritas pequeñas<sup>93</sup> en algunos casos, fueron aprovechados para las propias *Pinturas Negras*, excepto para la obra *El Aquelarre*, donde no hay ninguna pintura más bajo ella, además de que padecen un estado de conservación pésimo en cada una de ellas.<sup>94</sup> El análisis de Garrido, también desveló los repintes y el deterioro de estas pinturas a causa de su traslado del muro al lienzo.

En el caso de otros autores, como J. M. Cruz Valdovinos, se establece la hipótesis de que en los inicios de 1820, en el ámbito político, hubo un final momentáneo del absolutismo, y, en el ámbito personal, una recuperación de la extraña enfermedad que sufrió Goya. Éste podría haber decorado las paredes de su casa con optimismo: paisajes

---

<sup>89</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 105.

<sup>90</sup> GARRIDO, C., *op. cit.*, pp. 4-40.

<sup>91</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009, p. 69.

<sup>92</sup> GLENDINNING, N. "Las Pinturas Negras", *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios de Goya*, *op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>93</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Goya*. Barcelona, Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, 1986.

<sup>94</sup> GARRIDO, M. C., *op. cit.*, p. 5.



luminosos, un hombre bailando... Sin embargo, Goya transformó aquellas alegres pinturas por las siniestras *Pinturas Negras* en el momento en que se producía una guerra civil en el país entre conservadores y liberales, al final del trienio constitucional en 1822, cuando entraron en España los Cien Mil Hijos de San Luis en abril del año 1823.<sup>95</sup> También, el pintor Antonio Saura, quien atribuye los paisajes a Goya, se cuestiona qué circunstancia le motivaron para modificarlos por pinturas tan diferentes.<sup>96</sup>

Con respecto a los negativos fotográficos de Laurent, se pueden conocer detalles sobre la distribución de estas pinturas. Esto se puede ver en el estudio de M<sup>a</sup> del Carmen Torrecillas Fernández.<sup>97</sup> En el caso de la autoría de las pinturas subyacentes de las *Pinturas Negras* que las radiografías desvelaron, hoy día, la hipótesis más aceptada es la de que fueron realizadas también por el propio Goya, pero no hay pruebas fehacientes que lo determinen. Las empezaría a realizar a finales de 1819 por encargo de Marcelino Blasco, quien le impondría normas sobre la técnica a utilizar posiblemente, pues en el caso de que así fuera, por aquella época, su técnica y gama cromática no se corresponde, a no ser que fuese un encargo de Marcelino exhaustivo, antes de comprar él mismo la Quinta y, una vez comprada, Goya pintaría encima, las *Pinturas Negras* con total libertad, donde, los acontecimientos políticos y la enfermedad fueron motivo suficiente para explicar la transformación de las alegres pinturas subyacentes, a las “negras”.<sup>98</sup>

Continuamos ahora con el tema de la problemática que concierne a la ubicación de las pinturas dentro de la Quinta del Sordo. Según el inventario de Antonio Brugada, en el piso de abajo habría siete obras y en el alto, ocho. Con respecto a las de la planta baja serían, según los títulos que les puso el mismo Brugada: *El gran Cabrón*, *La Leocadia*,

---

<sup>95</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M., *op. cit.*, pp. 183-185.

<sup>96</sup> SAURA, A., *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>97</sup> TORRECILLAS FERNÁNDEZ, M. C., “Las Pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent”, *Boletín del Museo del Prado*, 31, 1992, pp. 57-69. y “Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, 17, 1985, pp. 87-96.

<sup>98</sup> BOZAL V., *op. cit.*, p. 69.

*Dos mujeres, Saturno, Dos viejos, Judith y Oloferno y La romería de San Isidro*. En la planta de arriba se ubicarían *Átropos, Dos forasteros, Dos ombres, Dos mujeres, El Santo Officio, Asmodea, Un perro y Dos brujas*.<sup>99</sup> En el caso del piso de arriba, donde cita ocho pinturas, sólo conservamos siete de ellas. Hay problemas al identificar la obra que Brugada tituló como *Dos brujas*. Podría haber sido un error al repetir *Dos mujeres*, obra de la planta de abajo o quizá, puede que *Dos brujas* correspondiese a la obra *Dos mujeres burlándose de un hombre*.<sup>100</sup>

Charles Yriarte, habla sobre catorce pinturas y describe trece de ellas en su obra <sup>101</sup> Opina que la sala de la planta baja abarcaba seis composiciones. El primero era el mural conocido equívocamente como *La Duquesa de Alba*. La pareja de este retrato, que se encuentra enfrente, correspondería a *Dos Viejos*, aunque Yriarte sólo la describe, sin darle nombre alguno. Los dos murales de enfrente en el otro extremo de la sala, corresponderían a *Saturno devorando a sus hijos y Judit degollando a Holoferno*. Los dos grandes murales laterales serán *El Aquelarre* y *la Romería de San Isidro*. Con respecto a la planta de arriba, sería igual que la planta baja, solo que los dos lados laterales, en vez de abarcar un mural sólo, se divide en dos partes por una ventana. A la derecha de la puerta del centro habría dos composiciones, donde la de la izquierda ya no se encontraría allí, sino que ha sido vendida al Marqués de Salamanca, transportándola a Vista Alegre y la de la derecha no está terminada, pues sólo se ve “una cabeza de perro que parece luchar contra la corriente”, sin dar ningún título, trata sobre *Perro semihundido*. El primer mural a la izquierda, Yriarte opina que podría llamarse *En las nubes*. Es la conocida *Las Parcas (Átropos)*. A continuación, describe *Duelo a garrotazos* sin especificar tampoco título alguno. Después, trata los dos murales del

---

<sup>99</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, pp. 59-62.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>101</sup> YRIARTE, C., *op. cit.*, pp. 246-248.

fondo: a quien llama *Los políticos (Hombres leyendo)* y también habla de varias mujeres riendo, sin hablar de título alguno en *Dos mujeres y un hombre*. Finalmente, el lado derecho se divide en un desfile de viejas y monjes (*Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)*), sin especificar título y *Asmodeo*, el nombre que se da a esta imagen.<sup>102</sup>

Con respecto a la pintura que falta, que Brugada numera e Yriarte ya no menciona, no se aclara cuál podría haber sido, aunque algunos autores la han identificado con *Cabezas en un paisaje* (1819-1823, Nueva York, Colección Stanley Moss), por su temática y sus medidas, en la línea de las *Pinturas Negras*. De todos modos, de esta obra, no hay una autoría precisa ni tampoco su estado de conservación es el mismo que el del resto de las *Pinturas Negras*, puesto que no parece haber sido trasladada a lienzo desde ningún muro.<sup>103</sup>

P. L. Imbert, tan sólo describe una cantidad de doce pinturas,<sup>104</sup> omitiendo la obra de *Judith y Holofernes*, sin explicación alguna, en la planta baja y *Perro semihundido* en la planta alta,<sup>105</sup> (en el caso de esta obra, pudo ser porque pensara que estaba inacabada).<sup>106</sup>

Para resumir, en el inventario de Brugada nos encontramos quince pinturas, siete en el salón de abajo y ocho en el de arriba. En 1867, Yriarte habla de catorce pinturas o posiblemente dieciséis: siete en cada habitación más una que pensó que compartía, junto a *Perro semihundido*, el muro de la derecha de la habitación superior y otra obra que, supuestamente, pudo haber sido vendida por el hijo de Goya, o incluso, realizada también por éste. En 1873, Imbert, vio doce pinturas, seis en cada habitación, omitiendo

---

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 62.

<sup>104</sup> MULLER, P. E., *op. cit.*, p. 67.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

<sup>106</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, p. 39.

inexplicablemente *Judith y Holofernes* y *Perro Semihundido*. En la Exposición de 1878, el número de pinturas era el de catorce.<sup>107</sup>

Con respecto al período en el que Goya creó estas obras en la Quinta del Sordo, la situación política era bien inestable, donde esa casa se convirtió en su refugio.<sup>108</sup> Lo único que se ha conservado hasta hoy ha sido el inventario de Antonio Brugada. Francisco de Goya, hizo que su nieto Mariano, heredara la Quinta antes de irse a la ciudad francesa de Burdeos y éste, a su vez, se la traspasó a su padre el 3 de mayo de 1830, Javier Goya, quien la hipotecó en el año 1832.

El nombre de Quinta del Sordo, con el que hoy conocemos este lugar, se produjo porque Pedro Marcelino Blasco también era algo sordo como lo fue Goya. No obstante,<sup>109</sup> el edificio se conocía como “Huerta del baño de los caballos”<sup>110</sup>, aunque antes también fue llamado como “Quinta de Goya”.

En esta época, las *Pinturas Negras* apenas se conocían. Encontramos, por ejemplo, que Valentín Carderera las menciona en el Semanario Pintoresco en el año 1838 sin alusión alguna a su hermetismo o genialidad, sino como ejemplo de pintura mural.<sup>111</sup> Una vez muerto en el año 1854 Javier Goya, la casa volvió a ser de su hijo Mariano quien se dispuso a venderla. Miguel García, arquitecto de la Academia de San Fernando, envió a José Peláez para calcular el precio de las *Pinturas Negras*, que se dejó en 226.000 reales. Sin embargo, en 1855, volvieron a cambiar el precio de las obras a 166.000 reales, hasta que Juan Ribera, las dejó por 60.000 reales. A continuación, el pintor Eugenio Lucas las valoró en 150.000 reales, y la Quinta fue alquilada pero no vendida. Hasta que, Segundo Colmenares, el 12 de abril de 1859 compró la Quinta, aunque fue

---

<sup>107</sup> MULLER, P. E., *op. cit.*, p. 67.

<sup>108</sup> GASSIER, P.; WILSON, J., *op. cit.*, p. 315.

<sup>109</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, p. 19.

<sup>110</sup> GASSIER, P.; WILSON, J., *op. cit.*, p. 315.

<sup>111</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus Críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, pp. 84-85.

comprada por Luis Rodolfo Coumont,<sup>112</sup> unos pocos años más tarde, el 27 de noviembre de 1863.<sup>113</sup>

Cuando llegaron artistas e intelectuales a España, buscando esa imagen romántica del país, fue cuando las *Pinturas Negras* comenzaron a ser conocidas por Europa porque de la obra de Goya, lo que sí se había difundido eran los *Caprichos* pero no éstas. Laurent Matheron fue el primero que publicó una biografía de Goya en 1858,<sup>114</sup> siendo el segundo Charles Yriarte. En este caso, éste, habló acerca de que Coumont decidió fotografiar las obras antes de que se derribase la casa.<sup>115</sup>

Cruzada Villaamil era subdirector por aquéllas del Museo de la Trinidad. Intentó trasladar allí las *Pinturas Negras*, pero no pudo, así que le pidió al grabador Eduardo Gimeno que las grabase al aguafuerte, pero, como éste murió inesperadamente, sólo le dio tiempo a realizar el trabajo de tres de ellas: *Saturno devorando a un hijo*, *La lectura (los políticos)* y *Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)*.

El Barón Frédéric Emile d'Erlanger en 1873 era un banquero que adquirió la Quinta por última vez. Posteriormente, en 1884, la casa sería propiedad de Carlos Sournier, como dice el Archivo Municipal y más tarde la ocuparon diversas familias humildes.<sup>116</sup> El Barón Frédéric Emile d'Erlanger hizo que las pinturas se transfirieran a lienzo, encargándoselo a Salvador Martínez Cubells, quien se ayudó de sus hermanos Enrique y Francisco por 42.500 pesetas. La Quinta del Sordo se destruyó hacia 1908.<sup>117</sup> Antes, se habló de convertirla en Museo Goyesco, pero no se hizo ningún caso al respecto.<sup>118</sup> De

---

<sup>112</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 126.

<sup>113</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>114</sup> MATHERON, L., *op.cit.*

<sup>115</sup> YRIARTE, C. *op. cit.*, p. 245.

<sup>116</sup> AGUILERA, E. M., *op. cit.*, p. 25.

<sup>117</sup> GARCÍA, F. y GÓMEZ, A., "Goya, 1908". *Historia y Comunicación Social*, 13, 2008, p. 74.

<sup>118</sup> CAMÓN AZNAR, J., *Francisco de Goya, 1746-1828*. 4 vols. Zaragoza, Caja de Ahorros, 1980-1982, p. 127.

la casa se conserva un dibujo de 1867, y, de 1873, se conserva una fotografía de la misma, que pasó a ser propiedad del barón Ch. Saulnier, que la revendió unos diez años más tarde al barón Frédéric Emile D'Erlanger.<sup>119</sup> En París, en aquel momento, se estaba gestando la batalla entre los defensores del arte oficial y tradicional, y los modernos que estaban a favor de la experimentación, los impresionistas.<sup>120</sup> El Barón Frédéric Emile d'Erlanger presentó las *Pinturas Negras* en la Exposición Internacional de 1878 en el Palacio del Trocadero,<sup>121</sup> donde tuvo problemas porque no era una aportación oficial, sino privada y también por haber llegado con retraso sin haberse incluido en el catálogo. Así, recibieron críticas muy negativas,<sup>122</sup> que condicionaron al Barón Frédéric Emile d'Erlanger a donarlas al Estado Español.<sup>123</sup>

Entraron en el Museo del Prado por Real Orden el 20 de diciembre de 1881. Aun así, hubo una selección de las obras, y sólo se presentaron cinco de ellas en la rotunda de la planta principal del Museo del Prado: *Al Aquelarre (Asmodea)*; *Duelo a Garrotazos*; *Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)*; *Una manola: doña Leocadia Zorrilla*; *Las parcas (Átropos)*.<sup>124</sup> Francisco Pradilla, hijo del Barón Frédéric Emile d'Erlanger, protestó por esta selección y consiguió que, el 3 de marzo de 1898, se expusieran las catorce *Pinturas Negras*.<sup>125</sup> El Museo del Prado fue determinante para su posterior fama.

---

<sup>119</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 127.

<sup>120</sup> MARCHÁN FIZ, S., *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

<sup>121</sup> AGUILERA, E. M., *op. cit.*, p. 31.

<sup>122</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 127.

<sup>123</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 126.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>125</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 35.



#### 4. INTERPRETACIONES DE LAS PINTURAS NEGRAS

Con respecto a las interpretaciones de las *Pinturas negras*, además de su diversidad, hay que tener en cuenta la incertidumbre que tenemos acerca de la imagen del pintor, puesto que para unos es una persona inculta que posee una genialidad natural, en contraposición al culto amigo de ilustrados y la vinculación de la obra con el arte de cada época desde su creación. Ortega y Gasset <sup>126</sup> opina que Goya es un hombre sin formación alguna, pues su obra “no germina nunca en la inteligencia”, y sus “eternos cuadros negros, algunas de sus series de grabados, de los veinte años últimos de su larga vida, gravitan inoportunamente sobre la interpretación de su existencia normal como pintor y como hombre.” Sin embargo, según otros escritores, Goya es un hombre que tiene sus razones cuando realiza sus trabajos. No sabemos realmente si Goya era un hombre culto o no, tan sólo las hipótesis de los autores, contradictorias entre ellos. Si poseía libros, y en su caso, cuáles. Sólo algunos investigadores saben algunos títulos y autores, como dice Sánchez Cantón.<sup>127</sup> Realmente no sabremos nunca quién era Goya, si un hombre popular pero amigo de personalidades ilustradas tales como Jovellanos, Ceán Bermúdez y Moratín<sup>128</sup> o Goya como hombre ilustrado y culto.<sup>129</sup>

Así, con respecto al análisis de las *Pinturas Negras* a lo largo del tiempo, ha ido progresando desde los estudios que se basan en la originalidad de la genialidad natural, a estudios que tienen un croquis ideado y muestran unanimidad a la serie. Una de las primeras interpretaciones sobre las *Pinturas Negras* fue la de Valentín Carderera, en 1838, quien opina que son muy buenos ejemplos de la pintura mural<sup>130</sup> y del género al

---

<sup>126</sup> ORTEGA Y GASSET, J., “Papeles sobre Velázquez y Goya”, Madrid, *Revista de Occidente*, 1958.

<sup>127</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Goya. La Quinta del Sordo*, Granada, Albaicín/ Sadea Editores, 1966.

<sup>128</sup> SAURA, A., *op.cit.*, p. 11.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>130</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 46.



fresco,<sup>131</sup> puesto que hasta la obra de Yriarte,<sup>132</sup> se pensaba que eran frescos y no murales al óleo. Según Laurent Matheron, en 1858, quien se considera que escribió la primera biografía de Goya publicada en el año mencionado,<sup>133</sup> son obras que reflejan los hábitos cotidianos y costumbres. Charles Yriarte, en 1867, apunta a la libertad de pensamiento de Goya, cuando realizó estas pinturas:

“No son obras, son esbozos furibundos, de los que los dibujos más atrevidos de Eugène Delacroix no dan una idea. Lo terrible y lo extravagante son los principales aspectos de este trabajo. Goya, cuando pintó de encargo, hizo concesiones y a veces acabó los lienzos con esmero, pero se concibe que cuando pintaba en su casa se dejara llevar por lo deshilvanado y la vaguedad, por lo que dio una total libertad a su pensamiento. (...) Admito que Goya no debió coger una sola vez el pincel para ejecutar dichos lienzos, y que seguramente empleó la espátula y los dedos para animar los monstruos evocados por una imaginación malsana, que debe ser una gran excepción pictórica, siempre fuera de lo que se llama escuela, y peligrosa para los que podría influenciar”.<sup>134</sup>

Según Aureliano de Beruete, en 1917, relacionando las *Pinturas Negras* de Goya con otras obras del pintor aragonés, dice:

“Podrán estas obras no ser especialmente apreciadas del gran público; habrán pasado inadvertidas en la Exposición Universal del París de 1878, que no era su lugar ni su tiempo; pero algunos artistas vieron y estudiaron esta pintura sobria, la calidad de su materia, lo mismo que la expresión y el carácter reflejado en los tipos de aquellas composiciones, y supieron inspirarse en todo ello. Y puede y

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>132</sup> YRIARTE, C., *op. cit.*, 1867.

<sup>133</sup> GLENDINNING, N., “Goya’s Country House in Madrid. The Quinta del Sordo”, *Apollo*, 2881, 1986, p. 108.

<sup>134</sup> YRIARTE, C., *op. cit.*, p. 248.

debe añadirse que hicieron muy bien y que demostraron el mejor instinto artístico, que desarrollado después por ellos, ha aportado a la pintura moderna elementos valiosos.”<sup>135</sup>

Ya en 1921, no obstante, estas pinturas comienzan a vincularse con el arte moderno, como en el caso de Valerian von Loga en 1921, quien vincula las obras con el Impresionismo, así como también, en 1923, August L. Mayer con el Expresionismo.<sup>136</sup> En 1935, Emiliano M. Aguilera, opina que estas pinturas son fascinantes por su estilo, su enigma o su libertad.

“Ni siquiera el Goya grabador, el de *Los caprichos* y el de *Los desastres de la guerra*, rival de Durero y de Rembrandt; ni siquiera aquel Goya amargado y viejo, que está tan próximo al de las *pinturas negras* o que ya es el mismo que trazara éstas en su quinta de orillas del Manzanares, logra conmovernos y entretenernos como el que vive y alienta en esas alucinantes composiciones.”<sup>137</sup>

Y continúa:

“¿Por el raro estilo que campea en tales creaciones...? ¿Por el sentido enigmático de todas o casi todas ellas...? ¿Por haberlas ejecutado el insigne pintor para sí espontánea y libremente...? ¿Por lo que significan, como testamento de un genial artista...? Desde luego, por todo esto; pero también por muchas cosas más.”<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 127.

<sup>136</sup> GLENDINNING, N., "Las Pinturas Negras". En *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios de Goya*, *op.cit.*, p. 46.

<sup>137</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 8.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 9.

Y, continuando con la vinculación de Goya al arte posterior, en 1950, André Malraux, relaciona las *Pinturas Negras* con el Surrealismo.<sup>139</sup> Otros autores, no muy lejos de esta teoría se acercarán al matiz fantástico de las *Pinturas Negras*.<sup>140</sup>

En 1957, Claude Ferment,<sup>141</sup> relaciona las *Pinturas Negras* con unas representaciones de ilusiones ópticas por el ilusionista Etienne Gaspard Robertson. (Más tarde veremos que ésta será también una de las teorías de Priscilla E. Muller). Sin embargo, en el año 1962, Diego Angulo, como Folke Nordström, pensaban que los temas habían sido “pensados y ordenados de acuerdo con una idea central que liga y justifica su presencia en el conjunto”.<sup>142</sup> Tanto Diego Angulo<sup>143</sup> y Folke Nordström,<sup>144</sup> desde estudios diferentes, vinculan ambos, su obra con el tiempo y la melancolía, donde esta interpretación influenciará posteriormente en otros autores como Paul Guinard o Pierre Gassier. Con su teoría quieren demostrar que estas pinturas no son producto de ningún capricho, sino que parten desde una idea central, al contrario que muchos otros estudiosos. Con respecto a Folke Nordström, realizó la primera investigación académica, *Goya, Saturn and Melancholy*.<sup>145</sup> Aquí, Nordström, analiza tan sólo la planta inferior, cuya temática sería de la melancolía, ampliando la investigación de Diego Angulo donde opina que la serie sí que estaría relacionada entre sí.<sup>146</sup> Para

---

<sup>139</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 48.

<sup>140</sup> Agustín de la Herrán, en 1950, opina que las pinturas encierran teorías fantásticas:

“Para su inmensa obra acopió materiales, resucitó el áspero expresivismo románico, creó un cosmos de brujas, trastos, mitos y dioses, husmeó en los campos más procaces y adustos, investigó el terreno de lo subconsciente y de lo fantástico; hombres, animales, árboles, flores y frutos se deformaron entre sus manos, adquiriendo simplicidades rotundas, acres y expresivas, traídas de lo más recóndito, curvilíneo y simbólico, de todo lo que vive sobre los fustes humanos, en el mundo de sus capiteles.” En DE LA HERRÁN, A., *Pinturas Negras y Apocalípticas de Goya*. Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1950. p. 27.

<sup>141</sup> FERMENT, C., “Goya et la fantasmagorie”, *Gazette de Beaux Arts*, 1957.

<sup>142</sup> SEBASTIÁN S. “Interpretación iconológica de las Pinturas Negras de Goya”. *Goya*, 1979, p. p. 270.

<sup>143</sup> ANGULO, D., *op. cit.*,

<sup>144</sup> NORDSTRÖM, F., *Goya, Saturno y melancolía*, Uppsala. Almqvist & Wiksell, 1962; Madrid, Visor, 1989.

<sup>145</sup> GLENDINNING, N., *op.cit.*, p. 50.

<sup>146</sup> ANGULO, D., *op. cit.*, p.173.

Nördstrom las composiciones de la planta baja se contraponen dos a dos y se tiende a ver un tema común al grupo de esta planta: el mito de Saturno como símbolo de destrucción, de vejez y melancolía. Una mayor disociación observamos, en cambio, en las pinturas de la planta alta de la casa y las relaciones y conexiones existentes en las obras de la planta baja ya no son en esta sala tan evidentes. Después de analizar las *Pinturas Negras* de la planta baja, trata el tema de que la mayoría de estudiosos no han encontrado ningún programa sistemático para estas pinturas (a excepción de las teorías fantásticas de Agustín de la Herrán).<sup>147</sup> Sin embargo, el hallazgo de un boceto para las pinturas de la Quinta, *Brujas en vuelo* (1798, Basel, Kunstmuseum), pudo ser la clave para que Goya creara un esquema para la creación de las pinturas de la Quinta.<sup>148</sup> Como en las seis pinturas de la planta baja, Nordström las vincula con la melancolía, le queda claro que este es el tema de esta selección de obras:

“Así pues, hemos encontrado en cada una de las seis pinturas del comedor de la planta baja de la *Quinta del Sordo* temas relacionados con Saturno, el planeta dios, que se encuentra sobre la pared al final de la habitación, frente a la entrada. A mí me parece perfectamente claro que Saturno y ningún otro es la figura dominante en esta vigorosa serie de pinturas murales y a su alrededor gira todo lo demás.”<sup>149</sup>

Además, también vincula estas pinturas y su temática con otras obras de Goya como el conocido *Capricho* N° 43, *El sueño de la razón produce monstruos*, (1797-1799) donde Goya:

“(…) representa la melancolía mediante animales nocturnos y actitudes simbólicas, pero dado que este estado de ánimo se asocia con la noche o el

---

<sup>147</sup> DE LA HERRÁN, A., *op.cit.*

<sup>148</sup> NORDSTRÖM, F., *op. cit.*, pp. 225-228.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 260.

crepúsculo, la composición se convertía igualmente en una escena nocturna por lo que podríamos decir que desde un punto de vista puramente emocional el aguafinta de Goya es especialmente evocador de cierta melancolía.”<sup>150</sup>

Además de ello, Nordström sigue justificando su teoría alegando que Goya probablemente conociera la atmósfera prerromántica de la literatura española con *Noches Lúgubres* de José Cadalso, *A Clori* de Jovellanos, *La Noche y la Soledad* de Meléndez Valdés, etc., y por revelar su conocimiento sobre la *Iconología* de Ripa, que utilizó en cartones de esta época y otros que realizó en 1786-87.<sup>151</sup> En el año 1966, Francisco Javier Sánchez Cantón relaciona esta serie con los *Disparates*:

“Por ser poco aficionado a rebuscar intenciones ocultas y simbólicas, me resigno a no ver en la decoración de la Quinta más que un juego de la fantasía y, a lo sumo, un “sueño de la razón”. Con haber transcurrido un cuarto de siglo largo, podría reiterar su autor que en ella había logrado “observaciones a que, regularmente, no dan lugar las obras encargadas, en las que el capricho y la invención no tienen ensanche”.<sup>152</sup>

Y añade: “El parentesco –debido a la cercanía en el ejecución- entre “las pinturas negras” y *Los disparates*, es fácil de percibir en la mezcla de realidad y ensueño, de gracia y horror.”<sup>153</sup> Además de vincular las *Pinturas Negras* con otras obras de Goya, también quiso investigar cada una de ellas desde los títulos que se les pusieron en el inventario de Antonio Brugada.<sup>154</sup> Refiriéndose al título general de *Pinturas Negras*, dice: “El colorido excede en poco del claroscuro, de aquí el nombre de “pinturas

---

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>152</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Vida y obras de Goya*. Madrid, Editorial Peninsular, 1951, p. 120.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>154</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Goya. La Quinta del Sordo*. Granada, Albaicín/Sadea editores, 1966, p. 5.

negras” que acostumbra a dárseles.”<sup>155</sup> En ese mismo año, Lawrence Gowing, opina que la obra de Goya es muy misteriosa. En la sala de la planta baja enfrenta a los personajes, donde los géneros se enfrentarían desde el lado femenino, configurado por *Judith y Holofernes*, *Aquelarre (el gran cabrón)* y *Una manola: doña Leocadia Zorrilla* y, después, por el lado masculino, tendríamos a *Saturno devorando a un hijo*, *La Romería de San Isidro* y *Dos frailes*.<sup>156</sup> Con respecto a la interpretación de Pierre Gassier y Juliet Wilson, en 1974, opinan que las *Pinturas negras* son una *Bajada a los Infiernos*, donde el personaje de Leocadia sería el único ajeno a todo ello.<sup>157</sup>

“Al observar estas catorce pinturas de la Quinta, uno, como todo el mundo se siente impresionado por el horror que exhalan estas escenas y por la atmósfera de pesadilla en que se mueven los personajes; por lo demás, el título de *Pinturas Negras* se aplica más a lo que expresan los cuadros que a su verdadero colorido. Sólo una pintura permanece extraña al horror y a la pesadilla: *La Leocadia*, situada a la izquierda de la entrada, es decir, en primer lugar. Ella es el “frontispicio”, digámoslo así, del conjunto, y de ella debe partir el hilo conductor”.<sup>158</sup> (...) “En una palabra, las *Pinturas Negras* serían, a nuestro juicio, una *Bajada a los Infiernos*, como la que experimentaría aquel otro visionario que fue Gerardo de Nerval”.<sup>159</sup>

Ese mismo año, también en 1974, Bernhard Heuken, vinculó las *Pinturas Negras* con la política de la época, sobre todo, las que están ubicadas en la planta de arriba.<sup>160</sup> Para Paul Guinard,<sup>161</sup> en 1976, estas obras lo que pretenden es hacer una alusión a la idea de

<sup>155</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Vida y obras de Goya*. Madrid, Editorial Peninsular, 1951, p. 120.

<sup>156</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 50.

<sup>157</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *op. cit.*, 1867, p. 316.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>160</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 50.

<sup>161</sup> GUINARD, P., “Goya et la tradition religieuse du Siecle d’Or”, *Revue de Louvre*, 45, 1976.

la muerte. Sobre todo, de la propia del artista. Un año más tarde, en 1977, no obstante, Nigel Glendinning, siguió la teoría de Lawrence Gowing del enfrentamiento entre géneros, donde Glendinning añade que este conjunto parte de una idea central, habiendo una coherencia interna entre las obras.<sup>162</sup> Según Santiago Sebastián<sup>163</sup>, en 1979, Goya nos da una visión nueva de temas antiguos iconográficos, ampliando las investigaciones de Angulo y Nördstrom, donde opina que pintó su testamento. En la planta baja se encuentra la clave en Saturno, el lugar subterráneo, la zona de los infiernos:

“Quizá sólo faltaría buscar la razón de la jerarquía de espacios, o al menos tratar de comprender por qué puso el tema dominante de Saturno en la Sala Baja, y los restantes temas en torno a las Parcas, en la Sala Superior. La lógica no parece estar ausente por cuanto los espacios “saturnianos”, según hemos visto, son tumbas, cuevas y lugares oscuros: naturalmente, se trata de espacios colocados a nivel subterráneo, donde está el reino de las sombras y de la muerte, en fin, como hemos visto, de la destrucción. Obviamente, es la zona infernal, pues Saturno vive en los infiernos desde que fue destronado por su hijo Júpiter, según nos explica Pérez de Moya en su memorable libro *La Filosofía Secreta*.”<sup>164</sup>

El primer piso sería el nivel de lo terrestre, la vida del hombre en el mundo:

“La Sala del Primer Piso corresponde a un nivel terrestre, en el que transcurre la vida del hombre, que carece de la libertad y dignidad, propias de los dioses, y está sometida al libre albedrío de las Parcas, que moran en una cueva y son hijas de la Noche. Cuando no son las Parcas, que siguen las leyes de la Necesidad,

---

<sup>162</sup> GLENDINNING, N., *The Interpretation of Goya's Black Paintings*, Londres, Queen Mary College, 1975, pp. 15-17.

<sup>163</sup> SEBASTIÁN, S., *op.cit.*, pp. 148-150.

<sup>164</sup> *Ibid.*, 276.

según Platón, la vida del hombre es destruida en su origen por Onán, que profana el semen, o por los demonios malignos, que atentan contra la familia.”<sup>165</sup>

Falta el tercer nivel, que sería el cielo:

“En este conjunto de la Quinta del Sordo falta un tercer nivel, el del cielo, que para Goya no existe; su genio saturniano se recreaba sólo en la destrucción, y quizá tendría la esperanza de la vida con el renacer cosmogónico, cual protagonista de un viejo mito, hecho realidad para construir el mundo moderno”.<sup>166</sup>

Vinculó las pinturas al santoral cristiano y la tradición clásica. Durante ese mismo año, 1979, Fred Licht, sobre estas pinturas opinaría lo siguiente:

“Porque el verdadero veneno de las *Pinturas negras* está precisamente en su naturaleza paralizadora y demoledora. Destilan insidiosamente una sensación de acidia, de esa apatía del alma que impide paladear la vida y la convierte en una carga sin sentido para la que no existe recompensa; la indiferencia inenarrable del universo acaba con las ganas de vivir. No es el horror, ni el pánico, lo que da una fuerza letal a las *Pinturas negras*, sino la falta de sentido de todo encuentro y de toda experiencia.”<sup>167</sup>

Unos años más tarde, en 1981, José Manuel López Vázquez <sup>168</sup> relaciona estas pinturas con el neoplatonismo, pues es la corriente que hay que seguir para poder entender estas obras, ya que estaba vigente entre las ideas de los ilustrados españoles del momento

---

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> LICHT, F., *op.cit.*, p. 207.

<sup>168</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B., *Goya: el programa neoplatónico de las pinturas negras de la Quinta del Sordo*, Santiago de Compostela, Jesús Pardo, 1981.



como Menéndez Pelayo demostró. Sus fuentes serían la emblemática y la literaria. Nos dice:

“A través del neoplatonismo comprendemos el énfasis de Goya por autodefinirse como un genio saturniano, el carácter de revelación que tienen sus sueños, caprichos, así como el significado de sus monstruos, pero además justifica por qué Goya no reveló nunca el significado último de sus pinturas o de sus grabados, pues el afán de velar el significado era una de las premisas básicas de una filosofía que se pretende enraizar con los antiguos Misterios”.

También se establecen vínculos entre las propias obras, como en el caso de *Al Aquelarre (Asmodea)*, y *Las parcas (Átropos)*. En la primera, el tema que se trata es el robo del fuego a los dioses de Prometeo, y la segunda, el castigo del Titán en el Cáucaso, por ello, no estarían representadas las parcas sino las furias. En el año 1983, Valeriano Bozal,<sup>169</sup> desde el aspecto estético de las obras, las analiza desde la categoría estética de lo sublime y las teorías de Edmund Burke sobre ella, relacionando a Goya también con Füssli o Blake. Lo más importante es que Bozal apunta a la gran diferencia entre Goya y éstos dos últimos, puesto que éstos, crean un mundo fantástico, sin embargo, el pintor aragonés, presentar un mundo trágico pero real.<sup>170</sup>

En 1984, Priscilla Muller<sup>171</sup> establece varias hipótesis sobre las *Pinturas Negras*. Sigue la teoría estética de Bozal puesto que también relaciona las obras con la categoría estética de lo sublime. Además de ello, siguiendo la teoría de Claude Ferment, también comparte la hipótesis donde se relaciona las *Pinturas Negras* con la cámara oscura de mano de Etienne Gaspard Robertson, quien llegó a Madrid en época de Goya captando

---

<sup>169</sup> BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Madrid, Editorial Lumen, 1983, p. 248.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>171</sup> MULLER., P. E., *op. cit.*

la atención del aragonés, ya que éste conocía la cámara oscura, como se constata en una carta escrita por su amigo Moratín en 1819.<sup>172</sup>

También Muller, comenta que las pinturas podrían estar relacionadas con el contexto y la política de la época en la que vivió Goya, ya que Zapater, en 1860 negaba que Goya hubiese sido un hombre político.<sup>173</sup>

En cuanto a José Manuel Pita Andrade, en 1989, expone:

“El apretado recuerdo de las pinturas de la Quinta del Sordo resultaba indispensable por ser el conjunto que más audacias técnicas nos ofrece, el que más se aventura en ese inframundo donde se codean las más angustiosas pesadillas con los más extraños símbolos. Es, en una palabra, el gran ciclo que anticipa el expresionismo contemporáneo en la misma medida que los frescos de San Antonio o *Los fusilamientos* desarrollaban los principios pictóricos del impresionismo. Con toda su extraordinaria riqueza cromática éstas son, por encima de todo, *pinturas negras* insertas en el mundo subconsciente de un septuagenario. Válidas para ilustrar una gran vertiente del arte, de la literatura y del pensamiento en la actualidad.”<sup>174</sup>

Un año más tarde, en 1990, J. F. Moffit, sigue la teoría de Santiago Sebastián y José Manuel López Vázquez. “Dado el evidente carácter ‘infernado’ del conjunto y su

---

<sup>172</sup> “The arrival in Madrid of Robertson’s phantasmagoria, together with the claims made for it, therefore may have been of more than passing interest for Goya. And examination of the relatively rare publications also produced by this visitor to Spain suggests further that his activities may have been of even greater consequence for Goya’s thoughts concerning his *quinta* program that has yet been proposed.” (...) “The last may have caught Goya’s attention, for he was familiar with the camera obscura, as is verified in a letter written by Moratín from Barcelona in 1819 advising his Madrid correspondent to consult Goya regarding its proper use.” En MULLER., P. E., *op. cit.* pp. 218-219.

<sup>173</sup> “For although in 1860 Zapater still would deny that Goya had been a political man, the *quinta* program, as now becomes clear, embraced themes acceptable only during the early 1820’s, while the Constitution governed Spain. But if Goya’s intentions and meanings have become elusive, an informed study of the paintings, and of pertinent supplementary material, will render a deeper comprehension of the “black” scenes that yet has re-emerged, and demonstrate that this unequalled artistic effort by Goya initially possessed a quite pressing rationale.” En MULLER., P. E., *op. cit.*, p. 75.

<sup>174</sup> PITA ANDRADE, J. M., *Goya. Obra, vida, sueños...* Madrid, Sílex, 1989, p. 194.

programa jerarquizado entre ‘La Tierra’ y ‘El Infierno’, este perro, un sabueso-custodio, no puede ser otro sino *Cerberos*, aquel perro guardián puesto por Plutón entre los mundos inferior y superior”.<sup>175</sup> También, el mismo año, Jesús María González de Zárate, interpreta este conjunto de pinturas desde la perspectiva política y la situación de España dividida entre el Antiguo y Nuevo Régimen.<sup>176</sup> Aparte, la planta inferior, la interpreta en términos donde se visualiza la condición humana: “Aquí encontramos el primer sentido de esta Sala Baja; se presenta al pueblo ridiculizado, sumido en una fiesta esperpéntica, aparece dentro de una falsa alegría e ignorante de lo que ocurre a su alrededor”<sup>177</sup> y la de arriba, la tristeza ante la especie humana: “Si bien el piso inferior estaba dominado por la idea de oposición al poder establecido, ahora se nos manifiesta un mundo en el que Goya dejará clara su desesperanza ante el género humano, pensamiento por el que quizá justificará su propia soledad.”<sup>178</sup> Identificaría en las *Pinturas Negras* el espíritu de su tiempo:

“Las *Pinturas Negras* de la “Quinta del Sordo” las analizamos como un programa uniforme dirigido hacia una significación concreta. Por ellas, el artista reflejará el espíritu de su tiempo. Sus relaciones sociales, su visión del mundo, la soledad de su última época, son aspectos que culminarán en este conjunto pictórico en el que, al realizar pinturas para él mismo, la sinceridad de su narración explicará suficientemente el espíritu del genio creador.”<sup>179</sup>

Además, su trayectoria artística evolucionaría de lo bello a lo sublime:

---

<sup>175</sup> MOFFIT, J. F., “Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya”, *Goya*, 215, 1990, pp. 282-293.

<sup>176</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Goya, de lo Bello a lo Sublime*, Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos, 1990, p. 12.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 12.

“Aquí podemos centrar a nuestro genio nacional, si un primer estadio su paleta se manifiesta tendente a planteamientos clasicistas en busca de lo *apolíneo*, lo Bello; seguidamente, como gran artista que era, como hombre que desea no seguir los caminos tradicionales sino formular sus propias inquietudes intelectuales, busca otras concepciones estéticas donde lo Sublime, es decir, la expresión de la idea, triunfe sobre lo exclusivamente Bello.”<sup>180</sup>

José Manuel Arnaiz, en 1996, vincula las *Pinturas Negras* con los sentimientos románticos de rechazo a la vida, también relacionándolo con literatura tal como las *Noches Lúgubres* de José Cadalso.<sup>181</sup> Según Juan José Junquera, en 2003, son: “Pinturas en todo enigmáticas: en su fecha, en sus temas, en su significado... sin embargo han sido interpretadas una y otra vez, y el hombre contemporáneo ha buscado en ellas motivos y sugerencias dictados por su peculiar situación e ideología. Una obra abierta que, todavía es susceptible de muchas sorpresas.”<sup>182</sup> Robert Havard, en 2005, sigue la teoría de Claude Ferment y Priscilla E. Muller donde se vinculaban las *Pinturas Negras* con la cámara oscura de Robertson, donde se dice que Goya hubiera querido establecer un negocio.<sup>183</sup> Carlos Foradada, en 2010, ha analizado las fotografías que realizó Jean Laurent, además de interpretar las obras, vinculándolas con el contexto político y social.<sup>184</sup>

Acabamos de ver en este apartado la diversidad de opiniones de cada personalidad que ha estudiado el tema y lo difícil para llegar a un acuerdo por la complejidad de la obra.

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, pp. 13-15.

<sup>181</sup> ARNAIZ, J. M., *op.cit.*, p. 51.

<sup>182</sup> JUNQUERA, J. J., *Las Pinturas Negras de Goya*, Londres, Scala Publishers Ltd, 2003, p. 56.

<sup>183</sup> HAVARD, R., “Goya’s House Revised: Why a Deaf Man Painted his Walls Black?”, *Bulletin of Spanish Studies*, 5, 2005, pp. 617-620.

<sup>184</sup> FORADADA, C., *op. cit.*, pp. 320-339.

## INTERPRETACIONES DE CADA PINTURA NEGRA

Pasamos a redactar ahora las interpretaciones que consideramos más relevantes acerca de las *Pinturas Negras*.

Pinturas de la planta inferior:

- *Aquelarre (el gran cabrón)*



Figura 1: Francisco de Goya: *Aquelarre (el gran cabrón)*. c. 1819-1823. 140 x 438 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

En primer lugar, vemos una masa de personas, la mayoría mujeres por lo que parece, sentadas a ras de suelo, vestidas de negro con la cabeza cubierta y los rostros deformes y malignos que provocan espanto además de poseer facciones animales. A la derecha de la imagen, una mujer joven con mantilla se encuentra separada de ese grupo. Podría estar contemplando al resto, o estar unida a esa celebración. Al otro extremo y presidiendo el aquelarre, se encuentra el Gran Cabrón.

En las fotografías que realizó Jean Laurent, puesto que se realizaron dos por el gran tamaño de la obra, revelaron que esta obra sufrió bastante en su transferencia a lienzo, además de que el restaurador Martínez Cubells, sólo transfirió la parte figurativa, rechazando los extremos y agregando también él mismo detalles en la obra.<sup>185</sup> La radiografía revela que esta obra se pintó directamente sobre la pared, y, en esta ocasión, no se encuentra ninguna pintura subyacente, como así también afirman los estudios de Carmen Garrido al respecto. Asimismo, la obra fue mutilada y se cree que fue debido a la restauración de Martínez Cubells.<sup>186</sup> Según J. M. Arnaiz<sup>187</sup>, se piensa que pudo haber alguna ventana por esa zona, antes de la compra de la casa a Goya, y, por ello, no hay pintura subyacente alguna.

Con respecto a las interpretaciones, mencionar en primer lugar que, no era la primera, ni la última vez que Goya trataba el tema de las brujas ni una reunión demoníaca, como se comprueba en sus obras, como el *Aquelarre* (1797-1798, Madrid, Museo Lázaro Galdiano), sus estampas etc. De hecho, este tema estaba en boga en la literatura del momento. En *El aquelarre*, de Walpurgis, en el *Fausto* de Goethe o en *Las bodas del cielo y del infierno* de William Blake, como opina Camón Aznar.<sup>188</sup>

Podría representar el oscurantismo y la superstición de la gente de la época. Pero también, en este tipo de obras, se podría ver un lugar desnudo de todo lo considerado sagrado hasta entonces. Vemos una sublimación sombría del mundo, donde Goya parece haber perdido toda fe en la humanidad. Según Charles Yriarte, esta obra se puede titular *Aquelarre*, relacionándose también a las obras saturnales del gusto de Goya,

---

<sup>185</sup> GLENDINNING, N., "The Strange Translation of the Black Paintings", *The Burlington Magazine*, 868, 1975, p. 473.

<sup>186</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, p. 66.

<sup>187</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, p. 52.

<sup>188</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op. cit.*, p. 131.

además de que conserva la característica de que los rostros son aun humanos a pesar de lo diabólico de sus facciones, como se comprueba en *Caprichos* y *Proverbios*:

“El *Aquelarre* se vincula al tipo de obra saturnal que tanto gustaba a Goya. Un diablo gigantesco (*el gran cabrón* de los Españoles) preside esta reunión de seres híbridos que van a recibir a una bruja. La recipiendaría está en el centro, en una cloaca inmundada. El colorido es tan fantástico como el tema. Es horrible y extraño. El esfuerzo para dar a un rostro humano una expresión tan repelente es inmenso; por lo demás, en la serie de aguafuertes conocidos, los *Caprichos* y los *Proverbios*, se vuelven a encontrar las fisonomías diabólicas que componen esta escena.”<sup>189</sup>

Brugada tituló esta escena como “Gran Cabrón”, aunque para Imbert se podía titular “El Sabbat”.<sup>190</sup> Según Aureliano de Beruete y Moret<sup>191</sup>, Sánchez Cantón<sup>192</sup> y Jeannine Baticle<sup>193</sup> es un aquelarre de brujas.

Emiliano M. Aguilera, opina que el pintor satiriza la superstición y el oscurantismo en el que creen las personas de la época. “Diviértese a costa de las brujas y se divierte más divulgando brujerías, al ver cómo las gentes creen en tan fantástico mundo.”<sup>194</sup> Fantasía que también será interpretada de esta manera en Agustín de la Herrán, vinculada al fuego del infierno o la maldad.<sup>195</sup> Folke Nordström, vincula esta obra al concepto de la melancolía: “(...) en este caso tenemos buenas razones para considerar que existe una relación con Saturno y melancolía, relación que no es difícil detectar. El chivo, esto es

---

<sup>189</sup> YRIARTE, C. *op.cit.*, p. 247.

<sup>190</sup> MULLER, P. E., *op.cit.*, pp. 159-160.

<sup>191</sup> DE BERUETE Y MORET, A., *op.cit.*, p. 124.

<sup>192</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op.cit.*, p. 120.

<sup>193</sup> BATICLE, J., *Goya*, France, Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 454-455.

<sup>194</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 59.

<sup>195</sup> Según Agustín de la Herrán: “Representa la bóveda del templo, el campanil, la maldad, la pandereta, el templo del demonio, la meditación, el fuego del infierno...” En DE LA HERRÁN, *op.cit.*, p. 39.

el Chivo como signo del Zodiaco, *Capricornus*, se encontraba bajo la influencia de Saturno lo mismo que el Aquelarre.”<sup>196</sup> Además, las brujas también se han asociado usualmente con la melancolía, como en el caso del libro *Anatomía de la Melancolía* de Robert Burton, en el apartado “De brujas y magos, cómo producen melancolía”.”<sup>197</sup> También Santiago Sebastián es de la misma opinión que Nordström y vincula esta obra con el tema de la melancolía y Saturno.

“Con respecto al tema de la brujería, aparentemente extraño, no hay que olvidar que vemos un “Sabbat”, es decir, una asamblea infernal presidida por Satanás en el tema del Aquelarre. Nuevamente estamos bajo la influencia de Saturno, al que está dedicado el sábado, y otro tanto hay que decir del protagonista, el Gran Cabrón –Capricornio-, que es un signo zodiacal bajo la influencia del mismo planeta”.”<sup>198</sup>

Pierre Gassier y Juliet Wilson, se centran, no obstante, en la joven espectadora separada del grupo, interpretándola quizá con la figura de Leocadia: en “(...) el Aquelarre (1.623), se descubre, aparte de ese amontonamiento de seres monstruosos, amalgamados por el terror pánico del Gran Cabrón, una silueta joven y elegante, pero siempre vestida de negro, que asiste a la escena como espectadora, sentada en una silla, a la derecha: podría ser de nuevo Leocadia, colocada allí por Goya como testigo impasible de su propia pesadilla.”<sup>199</sup> Arnaiz es de la misma opinión.<sup>200</sup> No obstante, con respecto a esta misma figura, Glendinning opina que simboliza la pérdida de la inocencia.<sup>201</sup> Santiago Sebastián,<sup>202</sup> opina que esta imagen se relaciona con el *Auto de*

---

<sup>196</sup> NORDSTRÖM, F., *op.cit.*, p. 255.

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> SEBASTIÁN, S. *op. cit.*, p. 271.

<sup>199</sup> GASSIER, P., y WILSON, J., *op.cit.*, p. 317.

<sup>200</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, p. 53.

<sup>201</sup> GLENDINNING, N., *The Interpretation of Goya's Black Paintings*, Londres, Queen Mary College, 1975, p. 26.



*Fe de Logroño* de Leandro Fernández de Moratín, amigo de Goya. Era probable que el pintor aragonés conociera el tratado del ilustrado. También piensa Jesús María González de Zárate, que Goya mantuvo una relación con Moratín, quien escribió los horrores practicados por la Inquisición en su *Auto de Fe de Logroño* de 1610. Hemos de mirar su *Aquelarre (el gran cabrón)*, bajo esta óptica.<sup>203</sup> Vincula esta obra con la política del momento y la manera de actuar en esas circunstancias opresivas:

“En consecuencia, esta obra goyesca que remite a lo macabro, lo prohibido, lo clandestino, es la manifestación de un hombre disconforme con las estructuras políticas que encuentra como solución contra el poder corrompido ponerse del lado de los marginados, de las fuerzas ocultas, refugiándose en ellas como único medio de aceptación de su existencia.”<sup>204</sup>

También el concepto de lo sublime terrible estaba en auge por la época. P. E. Muller, liga la manera de representar el Sabbat esta obra con él.<sup>205</sup>

En el caso de Pita Andrade: “Las brujas en coniliábulo con el macho cabrío en un extremo y una dama con mantilla en el otro, forman una masa de cuerpos, con cabezas horribles y deformes, que se vuelven espantadas hacia el animal que encarna al diablo

---

<sup>202</sup> SEBASTIÁN, S., *op. cit.* pp. 272-273.

<sup>203</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.*, p. 51.

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> “Unfortunately, the form of the menace proving so disturbing to this Sabbat group is no longer ascertainable; nor are the shapes that Goya may have presented in the darkness enclosing the elliptically – shaped assembly. Neither can we be certain what, if any, visual or aural complement may have been provided for Goya’s guests. But to see, and perhaps hear, this momento so devastating for this sinister Sabbat could only have excited Spaniards in the early 1820’s, who were perhaps encouraged to find worthy models in those within the scene who unflinchingly face the power that so agitates the ugly members of the ceremony. For the momento drawn into this scene enacted before them, Goya’s guests could find their edification heightened by this experience which was Sublime in the Burkean sense; for though calling up a dreadful past, it was one that had ceased to exist in the world they now knew beyond the *quinta* rooms.” En MULLER., P. E., *op. cit.*, p. 167.

con hábito frailuno.”<sup>206</sup> Para Eugenio d’Ors,<sup>207</sup> sin embargo, la sordera es una metáfora de las brujas que le acompañaron.

---

<sup>206</sup> PITA ANDRADE, J. M., *Goya. Obra, vida, sueños... op. cit.*, p. 186.

<sup>207</sup> D’ORS, E., *El vivir de Goya*, Barcelona, Editorial Planeta, 1980.

- *Dos frailes*



Figura 2: Francisco de Goya: *Dos frailes*. c. 1819-1823. 144 x 66 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

En esta pintura encontramos a dos hombres. En primer lugar, un fraile viejo y barbado. En nuestra cultura, la caracterización estético-ética de este tipo de personaje, nos aporta dignidad, sabiduría y senectud. En las manos, sostiene un cayado. Parece un antiguo patriarca de los que nos habla la Biblia. Sin embargo, en segundo lugar, el hombre que se encuentra a su lado conserva rasgos animales, donde, al parecer, le está susurrando algo al fraile. El fondo es oscuro, de esta manera, lo único que resalta son ambos personajes. En la fotografía que realizó Laurent, Glendinning vio un trozo de yeso que estaba roto en la esquina derecha superior. Esto se corroboró con la radiografía, que, a su vez, desveló un paisaje luminoso con montañas en un primer término y vasta nubosidad en la parte superior.<sup>208</sup> También se pudo confirmar que la restauración hizo que la obra perdiera bastante detalle en los rostros de los personajes.<sup>209</sup> Juan José Junquera, expone que en la radiografía, se dan cambios relevantes con respecto a la figura principal, que está pintada sobre tela. Vincula esta pintura con la vida retirada: “Se ha relacionado a los frailes con la vida retirada en el campo.”<sup>210</sup> Con respecto a las demás interpretaciones, algunos autores confirman que ven dos ancianos, y otros, que sólo es anciano el que porta el cayado.<sup>211</sup> Según Charles Yriarte, tan sólo describe escuetamente esta obra, sin titularla, diciendo que forma pareja con *Una manola: doña Leocadia Zorrilla*, “La pareja de este retrato es un personaje de larga barba blanca, vestido de manera extraña, que escucha con terror dominado las sugerencias que un ser horrible le murmura al oído.”<sup>212</sup> También Emiliano M. Aguilera<sup>213</sup> y J. J. Pita Andrade,

---

<sup>208</sup> GARRIDO, M<sup>a</sup>. C., *op. cit.*, p. 15.

<sup>209</sup> GLENDINNING, N., “The Strange Translation of the Black Paintings”, *The Burlington Magazine*, 868, 1975, pp. 474-475.

<sup>210</sup> JUNQUERA, J. J., *op. cit.*, 2003, p. 58.

<sup>211</sup> GLENDINNING, N., *The Interpretation of Goya's Black Paintings*, Londres, Queen Mary College, 1975. pp. 26-27.

<sup>212</sup> YRIARTE, C., *op.cit.*, p. 246.

<sup>213</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 46.

<sup>214</sup> opinan que *Dos frailes* forma pareja con esta obra. Además, añade el detalle de la sordera padecida por Goya durante esos años:

“Aquella maldita sordera, cada día mayor... Un poco inconscientemente, como enloquecido, el viejo artista la ridiculiza. Recuerde el lector cómo grita uno de los frailes a la misma oreja izquierda del otro y cuál es la impasibilidad del sordo. Sería para reír si el autor de la sarcástica composición no hubiese sido sordo. Pero siéndolo, ¡qué emotivamente penosa resulta! No es un rasgo de humor; es una airada bofetada del destino.”<sup>215</sup>

Según Brugada, se trata de dos hombres mayores simplemente.<sup>216</sup> En el caso de Imbert, opina que esta obra tiene poca importancia dentro del conjunto.<sup>217</sup> Para Aureliano de Beruete, el personaje que está al lado del anciano es un “ser horrible, que más parece que le grita que no le habla al oído.”<sup>218</sup> En el caso de Sánchez Cantón, interpreta esta obra como un par de frailes o ermitaños.<sup>219</sup> Agustín de la Herrán, apela a la fantasía para la interpretación de esta obra, entre otros, viendo en esta imagen al rey Carlos IV.<sup>220</sup> En Folke Nordström, esta obra, se vincula a la melancolía, ya que se encuentra al lado de *Una manola: doña Leocadia Zorrilla* y *Saturno devorando a un hijo*, obras que también relaciona con este concepto: “Habría por tanto que tener en cuenta que este anciano barbado o ermitaño se encuentra junto a *Una manola: doña Leocadia Zorrilla*, representando *La Melancholia*, y Saturno-Cronos, el dios del tiempo (...).”<sup>221</sup> Además de ello, vincula esta pintura con el dibujo *Aún aprendo* (1826, Álbum G, 54) donde se

---

<sup>214</sup> PITA ANDRADE, J. J., *op. cit.*, p. 186.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> MULLER, P. E., *op.cit.*, p. 193.

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 124.

<sup>219</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op.cit.*, p. 120.

<sup>220</sup> Para Agustín de la Herrán: “Representa una columna del templo, el error, el violón, la tarde, la predicación, el judío réprobo, el Rey Carlos IV...” En DE LA HERRÁN, A., *cit.*, p. 43.

<sup>221</sup> NORDSTRÖM, F., *Goya, Saturno y melancolía*. Madrid, Visor, 1989, p. 252.

identifica al propio Goya.<sup>222</sup> También Camón Aznar y P. E. Muller,<sup>223</sup> serán de la misma opinión y vincularán esta imagen con este dibujo.<sup>224</sup>

A continuación, esta obra para Pierre Gassier y Juliet Wilson, sería una visión fantástica, un “Disparate pictórico”<sup>225</sup>, relacionándola, así, con otras obras de Goya. Santiago Sebastián la relaciona en diagonal con *Saturno devorando a un hijo*:<sup>226</sup>

“(…) se relaciona en diagonal con Saturno, por cuanto este planeta, como dice Andrés de Li<sup>227</sup> tiene “dominio en los hombres sobre los ermitaños, viejos”, etc. Entre los hombres sometidos a su influencia están los que reflejan su naturaleza indeseable, con excepción de un monje o eremita, humilde representante de la vida contemplativa, al que sin duda se refiere Goya en su peculiar interpretación”.<sup>228</sup>

---

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> MULLER., P. E., *Goya's 'Black' Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty*, op.cit., 1984, p. 197.

<sup>224</sup> CAMÓN AZNAR, J., *Francisco de Goya, 1746-1828*, op. cit., p. 130.

<sup>225</sup> GASSIER, P., y WILSON, J., *Vida y Obra de Francisco de Goya*, op. cit., p. 317.

<sup>226</sup> SEBASTIÁN S. “Interpretación iconológica de las Pinturas Negras de Goya”. *Goya*, 148-150, 1979, p. 271.

<sup>227</sup> DE LI, A. *Repertorio de los tiempos*. p. 61.

<sup>228</sup> SEBASTIÁN S. “Interpretación iconológica de las Pinturas Negras de Goya”. *Goya*, 148-150, 1979, p. 271.

- *Judith y Holofernes*



Figura 3: Francisco de Goya: *Judith y Holofernes*. c. 1819-1823. 143'5 x 81'4 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

Una figura de mujer, identificada con el bíblico personaje de Judith, a quien le falta ese encanto femenino con el que se ha idealizado a la figura femenina durante tantos siglos, muestra todo lo contrario. También está desprovista de misticismo religioso alguno en esta obra, empuña un cuchillo a lo alto con el que, al parecer, acaba de matar a Holofernes. La doncella, situada a la izquierda de la obra, parece recoger la cabeza decapitada del varón.

Por la fotografía que hizo Jean Laurent, se aprecia que, al parecer, en la restauración, los tonos del claroscuro sufrieron bastante, además que el restaurador Salvador Cubells, le dio mucho más detalle al rostro de Judith, recreándose en él.<sup>229</sup>

En la pintura subyacente a *Judith y Holofernes*, según la radiografía que se realizó a la obra, encontramos un paisaje donde hay un contraste entre luces y sombras.<sup>230</sup> Opinión también compartida por Junquera.<sup>231</sup>

Según Charles Yriarte, esta obra forma pareja con *Saturno devorando a un hijo*, como muchos autores que veremos a continuación. En esta obra nada hay de épico, sino de realismo.

“El mismo realismo, la misma idea preconcebida. La hija de Betulia es una modelo conocida, Ramera Morena, que parece una maritornes. Es una de las modelos habituales de Goya, de quien la tradición ha conservado el nombre. En cuanto a la vieja, se parece a las dueñas españolas que aparecen en los aguafuertes y acompañan a las muchachas al Prado dándoles impúdicas lecciones.”<sup>232</sup>

Según Aureliano de Beruete, esta imagen, le resulta cómica junto con *Saturno devorando a un hijo*: “(...) no son sino manifestaciones de un humorismo fino y disimulado.”<sup>233</sup> Emiliano M. Aguilera, también opina que *Judith y Holofernes* es la pareja de *Saturno devorando a un hijo*.<sup>234</sup> Apunta que esta figura mítica en Goya, por vez primera se torna humana: “En esa iconografía de Judith, la interpretación de Goya es excepcional. Acaso por primera y por última vez la heroica viuda es una auténtica

---

<sup>229</sup> GLENDINNING, N., “The Strange Translation of the Black Paintings”, *The Burlington Magazine*, 868, 1975, p. 474.

<sup>230</sup> GARRIDO, M<sup>a</sup>. C., *op. cit.*, p. 25.

<sup>231</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, p. 62.

<sup>232</sup> YRIARTE, C. *op.cit.*, p. 246.

<sup>233</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 123.

<sup>234</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 49.



criatura. Después de ver la Judith goyesca, puede seguir siendo su figura una figura imponente; pero ya tiene acentos humanos.”<sup>235</sup> Los dioses comienzan a dejar paso a lo terrenal. Esto ocurre porque la época en la que se elegían asuntos bíblicos había pasado. Ahora primaba el costumbrismo popular, desde la Francia revolucionaria de 1789.<sup>236</sup> También para Pierre Gassier y Juliet Wilson, estaría emparejada con *Saturno devorando a un hijo*. Además se vincularía a dos dibujos de Goya: “guarda relación con dos dibujos: el primero, a lápiz rojo, representa una Judit moderna disponiéndose a segar cabezas apiladas bajo una especie de tienda (II. 636), y el segundo, en que sólo se ven cabezas, fue titulado por Goya *Cómico descubrimiento* (Álbum G. 51 (V. 1.756)).”<sup>237</sup> Para Santiago Sebastián, quien opina lo mismo que los anteriores, forma pareja con *Saturno devorando a un hijo*.<sup>238</sup> También relaciona este personaje bíblico de Judit con el de la Virgen María. “Como es sabido, este personaje femenino del Antiguo Testamento es una prefigura de la Virgen María.”<sup>239</sup> P. E. Muller, piensa que *Judith y Holofernes*, se vincula con la obra de Saturno, añadiendo que el dios se ve como una imagen del régimen del terror, mientras que Judith, como una fémina del régimen liberal, antecesora de *La libertad guiando al pueblo* (1830, París, Museo Nacional del Louvre) de Eugène Delacroix<sup>240</sup>: También Pita Andrade, como todos los anteriores comparte la opinión de que estas dos obras forman pareja.<sup>241</sup> Y Folke Nordström, sigue la teoría de Diego Angulo, exponiendo la relación existente entre esta obra con la de Saturno desde la mitología y la astrología.<sup>242</sup> “(...) al encontrar a Saturno y Judith juntos en este contexto cósmico-mitológico, nuestra previa interpretación de Saturno como planeta dios siniestro y de Judith como definitivamente asociada a él se ve

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>237</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *op.cit.*, p. 317.

<sup>238</sup> SEBASTIÁN, S., *op.cit.*, p. 271.

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 183.

<sup>241</sup> PITA ANDRADE, J. M., *op.cit.*, p. 186.

<sup>242</sup> NORDSTRÖM, F., *op.cit.*, p. 244-247.

reforzada.”<sup>243</sup> En cuanto a los estudiosos siguientes, según Camón Aznar, esta figura está despojada de todo encanto femenino o nobleza bíblica.<sup>244</sup> En el caso de las teorías fantásticas y fantasmagóricas de Agustín de la Herrán podría interpretarse, entre otros, con Agustina de Aragón<sup>245</sup>.

Valeriano Bozal ve en la figura de Judith a Leocadia, la imagen de una mujer adelantada al tiempo en que vivió.<sup>246</sup> Jeannine Baticle, ve a este personaje como una heroína bíblica pero como metáfora del contexto político e histórico del momento, refiriéndose este tema a cuestiones contemporáneas sociales, políticas y teatrales.<sup>247</sup>

Según Jesús María González de Zárate, este tema ha sido representado durante épocas, siendo entendido como un triunfo sobre la soberbia: “Tradicionalmente Judit viene a ser la expresión del triunfo de la humanidad frente a la soberbia, aspecto que no podemos desdeñar en la lectura de este primer programa de la “Quinta del Sordo””.<sup>248</sup> Algunos estudiosos, como en el caso de Arnaiz,<sup>249</sup> identifican a Judith con la compañera o quizá amante que residió con Goya en la Quinta por aquellos años, Leocadia.

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>244</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op. cit.*, p. 130.

<sup>245</sup> “Representa una columna del templo, la virtud, el pueblo elegido, el armonium, la noche, la Revelación, la luna, la Vía Láctea, Agustina de Aragón...” En DE LA HERRÁN, A., *op. cit.*, p. 40.

<sup>246</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009, p. 80.

<sup>247</sup> “Bien entendu, comme toujours chez Goya, ce thème se réfère à des connotations sociales, théâtrales et politiques contemporaines.” En BATICLE, J., *op. cit.*, p. 454.

<sup>248</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.*, p. 48.

<sup>249</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, p. 55.

- *La romería de San Isidro*



Figura 4: Francisco de Goya: *La romería de San Isidro*. c. 1819-1823. 140 x 438 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

La escena se encuentra en las afueras de alguna ciudad. Parece tratarse de una fiesta de origen popular, una comitiva de personajes de diferentes estratos sociales en la procesión del santo Isidro, aunque lo que realmente parece es una procesión de tintes demoníacos, por la atmósfera siniestra en que se envuelve la imagen. Dos personajes dirigen al resto, un guitarrista y un anciano que porta un cayado. Recuerda al *Desastre 70*, de Goya *No saben el camino* (1814-1815), donde una comitiva de personajes, entre los que se encuentran frailes, parece que vagan encadenados. La figura principal parece gritar con el resto, mientras toca música con una curvilínea guitarra. El resto de personajes son lúgubres, dispuestos en planos diferentes, además de que también vislumbramos dos hombres que luchan. Sus formas son retorcidas y están dispuestos los rostros de expresiones y muecas terribles en una masa informe. También el paisaje de fondo acompaña para dar esa oscura impresión, con parajes desnudos y desolados. Una

imagen pesimista de la humanidad, es lo que pintó Goya en su vejez. Es una obra que no tiene nada que ver con las praderas de los cartones para tapices, que el artista pintaba en épocas pasadas. “Cuando el genio encuentra el canto profundo del Mal poco importa que en el fondo de su noche vuelvan o no esas multitudes de sombras, su mundo irrisorio de búhos y brujas.”<sup>250</sup> En la fotografía de Jean Laurent, Nigel Glendinning opina que Goya pintó el Palacio Real y San Francisco el Grande.<sup>251</sup> Con respecto a la radiografía, la pintura subyacente es casi irreconocible, puesto que hubo muchos cambios, como personajes que se taparon y también, en la esquina inferior derecha, una mujer cubre el Puente de Segovia en Madrid según Arnaiz.<sup>252</sup>

Brugada e Yriarte, titulan esta obra como la *Romería de San Isidro*,<sup>253</sup> aunque, con respecto a éste último aporta que este paisaje que se ve en esta obra, lo veía Goya desde su Quinta y que, a su vez, era el lugar donde se festejaban las fiestas de San Isidro. También, añade que ha identificado un autorretrato de Goya y amigos suyos entre el segundo grupo de gente, similar al que también representó al principio de los *Caprichos*:

“Es la fiesta popular de la que ya hemos hablado, escena que se encontraba ante los ojos del pintor puesto que cuando abría las ventanas Goya podía asistir a la *Verbena* y estudiar a sus modelos. Acabamos de ver cómo Goya, en la Alameda del duque de Osuna, trabajó la misma escena con un pincel minucioso que hace moverse, en un panorama inmenso, miles de bonitas figuritas extraordinariamente indicadas.

---

<sup>250</sup>CAMÓN AZNAR, J. *op.cit.*, p. 131.

<sup>251</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 474.

<sup>252</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, p. 58.

<sup>253</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 188.

En el centro se encuentran Goya y sus amigos, completamente en la sombra, acompañados de sus amantes. (...) Sólo se puede reconocer a Goya gracias al sombrero que él mismo ha immortalizado en el encabezamiento de los *Caprichos*.”<sup>254</sup>

En el caso de Imbert, sobre esta pintura señala al guitarrista situado en primer plano, en una época en la que, en España eran figuras familiares las que cantaban canciones crudas e improvisadas.<sup>255</sup>

Según la versión de Luis G. de Valdeavellano,<sup>256</sup> la obra *La pradera de San Isidro*, es la antítesis de *La Romería de San Isidro*. Mantenemos aquí la hipótesis de que la guerra, sumada a su sordera, pueden ser las causantes que cambian las temáticas de las obras y las tonalidades de la paleta de Goya. Una fiesta dedicada al dios Saturno, podía interpretarse como un modo de festejar el estado anímico bajo del viejo pintor.<sup>257</sup>

Camón Aznar, es de la misma opinión:

“Aquí se ve a Goya vengándose de sus tapices, de su populachería del siglo anterior. Agriando las tintas, torciendo las muecas y haciendo de la multitud un desfile de pequeños monstruos. Es el envés amargo de esas joyantes tapicerías encargadas para decorar habitaciones de príncipes. Aquí son galerías secretas las suyas, las de su conciencia, las que Goya decora. No son cantos sino aullidos. No son paisajes con arboledas rientes, con claros cielos sino montañas gibosas, cielos bajos donde vuelan también mitologías de vuelo rastrero. Y estas figuras son enigmáticas por eso: por su carácter de excesiva repulsa, de pesimista visión de una humanidad que sólo puede vivir en una subconsciencia terrorífica y casi

---

<sup>254</sup> YRIARTE, C., *op.cit.*, p. 247.

<sup>255</sup> MULLER., P. E., *cit.*, p. 188.

<sup>256</sup> VALDEAVELLANO, L., “Ante las pinturas de la Quinta del Sordo.” *A. E.* t. IX., 1928-29, p. 336.

<sup>257</sup> SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, p.273.

desesperada. Decoran muros para ser contemplados en la hora de la vejez decepcionada.”<sup>258</sup>

Juan José Junquera, comparte esta opinión cuando dice que se trata de: “Una representación de la fiesta de Madrid muy alejada de la alegre y luminosa *Pradera de San Isidro* también conservada en el Prado.”<sup>259</sup> Pierre Gassier y Juliet Wilson, relacionan también esta pintura con otras obras de Goya, pues recuerda una visión fantástica desde un mundo infernal, una “lejana remembranza de los cartones para tapices.”<sup>260</sup> Pita Andrade, tiene una opinión similar al resto de autores, pues: “(...) la alegre composición de unos años antes se ha convertido ahora en un espectáculo teñido de angustia por las voces patéticas de los romeros”.<sup>261</sup>

Emiliano M. Aguilera, sin embargo, alude a la lucha entre conservadores y liberales al retorno de Fernando VII:

“El título no es, en verdad, muy razonable. Ninguno de los personajes del cuadro tiene trazas de romero. Ni es fácil identificar en el paisaje pintado por Goya un aspecto de la pradera de San Isidro. En cambio, nada se opone decididamente a la sospecha de ser esa sátira que yo veo; sátira dirigida contra el retorno de todas aquellas instituciones que tanto se habían quebrantado en el reinado de Carlos III (...) y que parecían haber naufragado durante la invasión francesa.”<sup>262</sup>

También vincula esta obra con dos estampas pertenecientes a la serie de los *Desastres de la guerra*, tales como *Muere la verdad* (1810-1814) y *Resucitará* (1810-1814).<sup>263</sup>

---

<sup>258</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 131.

<sup>259</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, p. 60.

<sup>260</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *op.cit.*, p. 318.

<sup>261</sup> PITA ANDRADE, J. M., *op.cit.*, p. 186.

<sup>262</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 77.

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

Agustín de la Herrán, no obstante, la interpreta bajo sus teorías fantásticas, con la Iglesia, entre otros.<sup>264</sup>

Folke Nordström, sigue la teoría de la melancolía, pues expone que hay similitud entre San Isidro y el dios Saturno, ya que eran patronos de los campesinos y ambos tienen la hoz como atributo.<sup>265</sup>

“Es posible imaginar que el festival popular de San Isidro fuera para Goya el equivalente español de las Saturnalias romanas.”<sup>266</sup> (...) “Este santo era considerado el santo patrón de los campesinos, lo mismo que lo era Saturno, el planeta dios. A ambos se les representaba a menudo con atuendo campesino, a San Isidro con una azada y a Saturno con una hoz o guadaña.”<sup>267</sup>

Para Santiago Sebastián, la vincula con el contexto de Saturno desprendiéndole su vinculación con la fiesta religiosa de San Isidro: “Para comprender el tema hay que quitarle la precisa referencia hagiográfica del patrono de Madrid y de los agricultores, sin duda, la intención de Goya fue otra, siempre dentro del mundo saturniano, trató de hacer una evocación moderna de las Saturnalia de Roma.”<sup>268</sup> Jesús María González de Zárate critica la opinión de Santiago Sebastián por vincularla con las Saturnalias romanas. “Personalmente no encuentro relación entre este tema y las Saturnalias;”<sup>269</sup> Alude a que Saturno se puede interpretar desde múltiples significados. Esta pintura sí que respondería a la verbena que se realiza para San Isidro, pero planteada muy diferente con respecto a otra obra anterior y similar titulada *La Pradera de San Isidro*.

---

<sup>264</sup> “Representa el solar del templo, la puerta, la campana, el oído, la música, la arquitectura, el trabajo, el organillo, España, la Iglesia, las naciones, las generaciones, el Apostolado...” En DE LA HERRÁN, A., *op.cit.*, p. 38.

<sup>265</sup> NORDSTRÖM, F. *Goya, Saturno y melancolía, op.cit.*, p. 256.

<sup>266</sup> *Ibid.*

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> SEBASTIÁN, S. *op. cit.*, p. 273.

<sup>269</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op.cit.*, p. 42.

En *La romería de San Isidro*, se refleja el concepto de concebir al vulgo masificado y necio, señalado por Feijoo y propuesto por Saavedra Fajardo durante el XVIII dirigiéndose al pueblo español: “Qué contradicción observar en el “Siglo de las Luces” la visión de un pueblo apagado y sumido en un ambiente tétrico, ambiente que no refleja sino la mascarada y lo irrisorio de un pueblo que, dentro de su necedad, toma partido por la involución y el desastre.”<sup>270</sup> Así, también López Vázquez ve una masa ignorante de personajes, como las que también conforman el mundo moderno. Goya en esta obra, funcionaría como un visionario.<sup>271</sup>

En la línea de Imbert, Valeriano Bozal, se fija en la figura del guitarrista, en este caso, asemejándole con el cartón de 1777, *El Ciego de la Guitarra*<sup>272</sup> (1788, Madrid, Museo del Prado). Según P. E. Muller, entre otros, puede hacer referencia a la falsedad de la Iglesia, tan criticada por Goya.<sup>273</sup>

Havard, en su caso, opina a que las líneas de los paisajes horizontales son similares a las fantasmagorías realizadas por el ilusionista Robertson.<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, pp. 42-45.

<sup>271</sup> LOPEZ, J. M., *op.cit.*, pp. 30-40.

<sup>272</sup> BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 289.

<sup>273</sup> “Thus although pilgrimages to the Saint Isidore Hermitage so near the *quinta* could offer a point of departure for the *Pilgrimage* Goya presented in the *quinta* salon, and at once grant a recognition for the scene, the dark *romería* seen during the early 1820’s could present an acid, yet Biblically based, insightful commentary on ecclesiastical falsity as it had been manifested in a world known all too well by Goya his guests.” En MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 192.

<sup>274</sup> HAVARD, R., *op. cit.*, p. 628.



- *Saturno devorando a un hijo*



Figura 5: Francisco de Goya: *Saturno devorando a un hijo*, c. 1819-1823. 146 x 83 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

Con respecto a esta obra, nos encontramos al dios Saturno, quien sujeta un cuerpo sin cabeza para devorarlo. En la mitología griega, es el dios del tiempo, quien devora todo para disolverlo en la nada. Este dios no tiene ningún atributo que le identifique como tal, lo que le aleja de la representación tradicional y clásica hasta entonces mantenida. Al ser el fondo una oscuridad informe, nos centramos totalmente en estos dos personajes. En la fotografía de Jean Laurent, podemos observar que, a causa de la

restauración que se llevó a cabo, se perdió intensidad en la mirada del ser divino y también contrastes de luz en algunas zonas del cuadro.<sup>275</sup> Según Juan José Junquera, la radiografía revela un paisaje de perspectiva oblicua con montañas y un hombre pequeñito bailando. En la ubicación de la sala, hizo pensar que era contemplado por *Una manola: doña Leocadia Zorrilla*.<sup>276</sup>

Muchos de los estudiosos, al tratar esta obra, hablan sobre la teoría de que el *Saturno devorando a un hijo*, sería la obra clave que condicionaría todas las demás de la planta inferior. Según Charles Yriarte, esta obra, a la que titula, *Saturno devorando a sus hijos*, forma pareja con *Judit degollando a Holoferno*. Aquí, la historia desciende de la mitología a la vida real:

“Es una escena de canibalismo que no tiene nada que ver con la mitología. El asesino no es un dios, es un ser terrible con cara de pordiosero, y el colgajo de carne que representa a la víctima es espantoso. Se vuelve la cara de horror pero hay que admirar la energía de Goya, quien transporta a la vida real una de las más ingeniosas creaciones de la fábula despojándola del aspecto histórico.”<sup>277</sup>

Brugada le tituló como “Saturno”, Imbert, sin embargo, “Saturno devorando a su hijo”.<sup>278</sup> Según Aureliano de Beruete, ve humor en la obra:

“(…) con aquellos ojos y expresión con que parece dar a entender lo bien que le sabe su filial manjar, que aquello aspire a ser una representación mitológica, sino

---

<sup>275</sup> GLENDINNING, N., *op.cit.*, p. 473.

<sup>276</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, p. 64.

<sup>277</sup> YRIARTE, C., *op.cit.*, p. 246.

<sup>278</sup> MULLER, P. E., *op.cit.*, p. 167.

más bien una humorada con que admirar y tal vez espantar el apetito de algún invitado de buena fe: la obra estaba en el comedor de su casa.”<sup>279</sup>

En el caso de Sánchez Cantón, tiene una idea parecida cuando opina: “tema y desarrollo poco idóneos para despertar el apetito”.<sup>280</sup> Para Emiliano M. Aguilera, *Saturno devorando a un hijo* y *Judith y Holofernes* forman pareja.<sup>281</sup> Vincula esta obra con la muerte, ya que, el viejo Goya la tendría presente en sus últimos años de vida: “¡La obsesión de la muerte...! He aquí, en el *Saturno devorando a sus hijos*, una prueba más de aquella idea que martillea implacable el cerebro del viejo pintor. ¡Extraño cuadro de comedor!”<sup>282</sup> También lo vincula a Saturno con la figura de Fernando VII, quien arrebató el trono a sus padres como también hizo el dios: “Salvadas las distancias, Fernando arrebató el cetro de España a Carlos y María Luisa, como Júpiter arrebató a Saturno el suyo.”<sup>283</sup> En el caso de Jesús María González de Zárate, esta pintura es la clave de todo el programa conformado por las *Pinturas Negras*. También aquí, siguiendo con la hipótesis anterior, Saturno se personificaría en el rey Fernando VII, quien mantiene sometido y oprimido al pueblo para cualquier intento de liberación:

“Se ha visto a Saturno como la encarnación de los ideales antiliberales y, por lo mismo, como la manifestación del Antiguo Régimen que destruye todo intento de libertad; en este sentido no encuentro otro paralelismo más convincente que la asociación de este ser monstruoso con el comportamiento despótico de Fernando VII.”<sup>284</sup>

---

<sup>279</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 123.

<sup>280</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op.cit.*, p. 120.

<sup>281</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 49.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>284</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op.cit.*, p. 57.

Para Agustín de la Herrán podría, entre otras interpretaciones, representar un autorretrato del propio Goya.<sup>285</sup>

Nordström, sigue la teoría de Diego Angulo<sup>286</sup> donde habla acerca de la vinculación del dios Saturno con el concepto de la melancolía. Además, mencionó el cuadro de Rubens como posible antecedente.<sup>287</sup> Esta obra podría identificarse con el viejo Goya, consciente de su senectud y la proximidad de la muerte.<sup>288</sup> Acerca de la vinculación de la obra Saturno con la melancolía, expone, que, cuando el viejo Goya se marchó a vivir a la Quinta, eligió como tema Saturno porque se identificaba con él:<sup>289</sup>

“Quizá pueda explicarse la imponente intensidad y el realismo profundamente conmovedor de los murales por el hecho de que Goya se sintiera bajo la consuntiva influencia del planeta Saturno o, en todo caso, porque Goya hubiera llegado a considerar a Saturno como un símbolo de la avanzada edad, de su sordera, de su soledad y, quizás, de su grave enfermedad.”<sup>290</sup>

También, la mala salud de Goya, se emparejaba con la melancolía de la que habla Robert Burton.<sup>291</sup>

Sobre el dios Saturno y su relación con la melancolía, se dice:

“Por otra parte era el dios triste, destronado y solitario que habitaba “en el último confín de la tierra y el mar”, “desterrado bajo la tierra y los abismos del mar”; era “señor de los dioses del

---

<sup>285</sup> “Representa una columna del templo, el pecado, el paganismo, el tambor, el mediodía, la Eucaristía, el sol, el sistema planetario, la esfera armilar, el autorretrato de Goya...” En DE LA HERRÁN, A., *op.cit.*, p. 42.

<sup>286</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *op. cit.*, pp. 173-177.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 236-237.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>291</sup> NORDSTRÖM, F., *op.cit.*, p. 237.

subsuelo”; vivía como prisionero o cautivo en el Tártaro, o más debajo de él, y más tarde llegó a pasar por dios de la muerte y de los muertos.”<sup>292</sup>

Para Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Saturno devorando a un hijo* junto con *Una manola: doña Leocadia Zorrilla* sería “la visión a la vez del tiempo y de la muerte que a todos nos devoran.”<sup>293</sup> Además, vinculan el Saturno como pareja de *Judith* y *Holofernes*. Por otra parte, Glendinning comenta que Goya era consciente de su vejez, por ello la relación entre su persona y el dios del tiempo.<sup>294</sup> Como antes mencionamos, también existe la teoría de que exista una coherencia interna entre las obras de la habitación, en la que la obra clave sería Saturno, teniendo una relación directa con obras que también tratan el tema de la melancolía, tales como *Una manola: doña Leocadia Zorrilla*, *Aquelarre (el gran cabrón)* y *La romería de San Isidro*. Se suele comparar el Saturno de Goya con el Saturno de Rubens, que se pintó en 1630, puesto que, al parecer, es su precedente más directo, como ya mencionamos. Entre ambas pinturas se aprecian diferencias básicas tales como, la persona a quien se están devorando, en el caso de Rubens, es un niño pequeño que aún está vivo, mientras que, en el caso de Goya, es un cuerpo adulto del que no sabemos su género, pero que podría parecer el de una femina ya muerto y decapitado.<sup>295</sup> Así, esta imagen sería el contrapuesto de *Judith* y *Holofernes*. En la primera, el varón mata a la mujer, y en ésta última, es la mujer quien da muerte al varón, hablando acerca de la teoría de la dualidad de géneros. Según Santiago Sebastián, también esta imagen formaba pareja con *Judith* y *Holofernes*.<sup>296</sup>

---

<sup>292</sup> KLIBANSKY, R.; PANOFSKKY, E.; SAXL, F., *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 145.

<sup>293</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *op.cit.*, p. 317.

<sup>294</sup> GLENDINNING, N., *Goya*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2005. p. 133.

<sup>295</sup> BATICLE, J., *op.cit.*, p. 306.

<sup>296</sup> SEBASTIÁN, S., *op.cit.*, p. 271.

Señala la tristeza melancólica que acompaña a las personas inteligentes, además de ser el dios responsable de las desgracias de la humanidad.<sup>297</sup>

“La imagen terrible de Saturno devorando a su hijo no viene de la tradición clásica; este mensaje siniestro fue forjado como imagen en la Edad Media y vino a dar el tipo humano llamado “saturniano” para señalar al hombre de temperamento sombrío. Se explicaba que los humanos nacidos bajo la influencia de Saturno estaban condenados a la melancolía, podían ser sabios pero no felices; por otra parte, Saturno era el responsable de los desastres que azotaban a la humanidad: guerras, hambres, inundaciones, etc.”<sup>298</sup>

También Pita Andrade, opina que Saturno devorando a un hijo y Judith y Holofernes son pareja.<sup>299</sup>

En cuanto a Camón Aznar, este cuadro es genial por su técnica y temática:

“El Tiempo devorando a sus hijos. ¡Claro que a los que son hijos del Tiempo! (...) Todo es en este cuadro, como en los demás de la serie, impulsivo, atroz, con las pinceladas lanzadas con furia, en un alarde de genialidad al componer con la mínima materia los más espantosos delirios. En éste la sangre, las manos apretadas, la convulsión insaciable con el reflejo de una imagen que debía de torturar a Goya. Aquí sí que puede hablarse de la sofrosine clásica.”<sup>300</sup>

En las teorías de P. E. Muller, en vez de Saturno, se presenta a Satán.<sup>301</sup> Jeannine Baticle, sobre esta pintura reconoce al dios del Tiempo griego, Kronos.<sup>302</sup> Según

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> PITA ANDRADE, J. M., *op.cit.*, p. 186.

<sup>300</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 130.

<sup>301</sup> “The mature victim of Goya’s “Saturn,” which so distinguishes this figure from possibly prototypal images of Saturn as Time, can in fact be seen to demonstrate that Goya here intended to present Satan, and not Saturn.” En MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 172.

Aurelia María Romero Coloma<sup>303</sup>, hay dos posibles interpretaciones, en primer lugar, por medio del mito de Saturno, la juventud es devorada por la vejez, y en segundo lugar, sería una crítica a la cantidad de violaciones y agresiones cometidas durante los años de la guerra. Se vislumbra según la autora, un cuerpo de mujer sin cabeza, es decir, sin intelecto, que ha sido engullido por los apetitos sexuales de ese monstruo.

---

<sup>302</sup> “On reconnaît le Saturne à la fois dans la thématique hellénique (*Kronos*, le temps) (...)” En BATICLE, J., *op.cit.*, p. 454.

<sup>303</sup> ROMERO COLOMA, A. M., “Hacia una interpretación de las Pinturas Negras de Goya (homenaje al artista en el 250 aniversario de su nacimiento)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 69, 1997, pp. 209-234.

- *Una manola: doña Leocadia Zorrilla*



Figura 6: Francisco de Goya: *Una Manola: doña Leocadia Zorrilla*. c. 1819-1823.

147'5 x 129'4 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

Con respecto a esta imagen, vemos a una mujer en una pose relajada, mirando al espectador. La figura viste totalmente de negro formando una unidad con la roca en la que está apoyado su brazo. Su rostro está trazado con pinceladas grandes y la cabeza está cubierta por un velo negro bastante transparente. Los colores más abundantes son los tierra, mezclados a veces con carmines y rojos. En el ambiente, hay una barandilla a la derecha y un cielo claro. El aura que despide esta imagen es siniestra, un ánimo melancólico, como nos indica la pose de de la muchacha. En la radiografía, en la pintura



subyacente se desvela un personaje similar pero sin velo, apoyado en el marco de alguna ventana o cuadro<sup>304</sup> y no una roca, como observamos actualmente. Durante el proceso de restauración, esta pintura sufrió bastante, porque básicamente los contornos se han perdido.<sup>305</sup> Junquera, no obstante, opina que el velo fue un añadido posterior y que la mujer estaba apoyada en una moldura que podría haber sido la embocadura de una chimenea.<sup>306</sup>

En el ámbito de las interpretaciones, Charles Yriarte cree que este mural forma pareja con *Dos frailes*, además de que identifica esta figura con Leocadia Weiss, justificando la teoría al decir que se conoce erróneamente con el título de *La Duquesa de Alba*: “Informaciones seguras nos hacen designar el retrato de la Quinta como el de doña Leocadia, cuyas relaciones con Goya la hicieron célebre”.<sup>307</sup> Imbert sí pensó que podría ser la Duquesa de Alba, también en contraposición con Brugada, que pensaba que era Leocadia.<sup>308</sup>

Para muchos autores, la figura de esa mujer se identifica con Leocadia Weiss, no ya como un retrato, sino como todo lo que representaba para el viejo pintor, como la lozanía de la juventud y la seducción femenina, contrapuesta a la vejez decrepita de *Saturno devorando a un hijo*, a quien tenía enfrente.<sup>309</sup> Aureliano de Beruete, opina que podría no ser Leocadia, aunque la tradición así lo afirme: “(...) figura un poco siniestra de una mujer francamente fea, que apoyada en un desnivel del terreno, parece en espera de algo. La tradición dice que puede ser D.<sup>a</sup> Leocadia (...) no sé qué razón

---

<sup>304</sup> GARRIDO, M<sup>a</sup>. C., *op. cit.*, p. 6.

<sup>305</sup> GLENDINNING, N., “The Strange Translation of the Black Paintings”, *The Burlington Magazine*, 868, 1975, p. 470.

<sup>306</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, p. 68.

<sup>307</sup> YRIARTE, C., *op.cit.*, p. 246.

<sup>308</sup> MULLER, P. E., *op.cit.*, p. 144-145.

<sup>309</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009, p. 82.

haya para ello.”<sup>310</sup> Emiliano M. Aguilera, también se cuestiona la identidad de la joven representada. “¿Quién será esa mujer? ¿Josefa Bayeu, la propia esposa del maestro? ¿Doña Leocadia Zorrilla, el ama de llaves? ¿La duquesa de Alba, musa del genio de Fuendetodos?”<sup>311</sup> Además, opina que hace pareja con *Dos frailes*.<sup>312</sup> En el caso de Agustín de la Herrán podría interpretarse, entre otros, con la Duquesa de Alba.<sup>313</sup> Xavier de Salas, se preguntó quién era Leocadia.<sup>314</sup> Para Camón Aznar, esta figura sí se corresponde con Leocadia:

“La tenida como manola según el Museo del Prado, hoy, tras la publicación del inventario de Brugada, hay que colocarla como Leocadia Weiss, “La Leocadia”. (...) “Hay un no sé qué de funeral y terrible en esta figura que así se destaca sobre la misma naturaleza con una magnitud que quizá simbolizara el poder que ejercía sobre el espíritu de Goya.”<sup>315</sup>

Según Jeannine Baticle, también afirma que se trata de Leocadia Zorrilla, puesto que este es el título que se encuentra en el inventario de Brugada.<sup>316</sup>

Goya parecía consciente de la cercanía de su muerte a causa de su ancianidad por esas fechas y según algunas teorías, *Una manola: doña Leocadia Zorrilla* estaría impregnada del sentimiento de la melancolía, por su pose, parecida a obras tales como la *Melancolía I* de Alberto Durero.<sup>317</sup> Jesús María González de Zárate, comparte esta interpretación. También menciona que su pose recuerda a esta obra de Durero, figura que remite a los saturnianos, a los melancólicos e infelices. Saturno se asoció a los melancólicos desde el

<sup>310</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 127.

<sup>311</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 39.

<sup>312</sup> *Ibid.* p. 46.

<sup>313</sup> “Representa una columna del templo, la verdad, el Cristianismo, la Ley de Dios, el bombo, la mañana, la oración, la cantera del infierno, la Duquesa de Alba...” En DE LA HERRÁN, A., *op.cit.*, p. 41.

<sup>314</sup> SALAS, X., *Goya y la pintura del siglo XVIII*, t. I., Madrid, Museo del Prado, 1980.

<sup>315</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 130.

<sup>316</sup> “Il s’agit de Leocadia Weiss, la compagne de Goya, puisque le titre est déjà donné dans l’inventaire Brugada;” En BATICLE, J., *op.cit.*, p. 454.

<sup>317</sup> NORDSTRÖM F., *op. cit.*, p. 251.

Renacimiento, esta melancolía está generada por el despotismo del príncipe Fernando VII, para con su pueblo: “Al respecto, la *Leocadia*, la *Manola* enlutada, la que reposa sobre la tumba con tristeza, contemplando este panorama aterrador de una sociedad enferma que vive en su miseria.”<sup>318</sup> Por supuesto, Folke Nordström, comparte esta opinión, pues también vincula esta obra con *Saturno devorando a un hijo*, y bien podría tratarse de una representación de *La Melancholia*: “Esta melancólica figura femenina está por tanto consecuentemente situada en el lado opuesto a Saturno, el planeta dios del temperamento melancólico, y quizá se la podría considerar una representación de *La Melancholia*.”<sup>319</sup> En el libro *Saturno y la melancolía*, de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, hay un pasaje de Théophile Gautier dedicado a *Melancholia I* de Durero, que podría también dedicarse a esta figura de Leocadia:

“Con el codo apoyado en la rodilla y el mentón en la mano, sueñas tristemente con el pobre destino del hombre: que la vida es bien amarga para lo poco que dura, que la ciencia es vana y el arte quimera; que Cristo dejó mucha hiel en la esponja, y no todo son flores en el camino del cielo. Y, con el alma llena de amargura y hastío, te has pintado, ¡oh Durero!, en tu *Melancolía*; y tu genio lloroso, apiadado de ti, te ha personificado en su creación. Yo no conozco en el mundo nada más admirable, más colmado de ensueño y de dolor profundo, que ese gran ángel sentado, con el ala plegada a la espalda, en la inmovilidad del reposo más absoluto. Su austero vestido se prolonga misterioso hasta su pie, su frente está coronada de apio silvestre y nenúfar. ... Y su mano oprime la sien convulsivamente, y a su alrededor se esparcen mil objetos en desorden. ... Ha tocado el fondo de todo saber humano. ... Así es como Durero, el gran maestro

---

<sup>318</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.*, p. 61.

<sup>319</sup> NORDSTRÖM, F. *op. cit.*, p. 251.

alemán, filosófica y simbólicamente, nos ha representado, en ese dibujo extraño, el sueño de su corazón bajo figura de ángel.”<sup>320</sup>

Ciertamente sí parece que la figura de Leocadia tenga cierta relación con el concepto de la melancolía, y, en concreto, con *Melancolía I* de Durero, por ciertas características personales del melancólico como su lenguaje corporal con la mano apoyada en el mentón y cierta apatía en la mirada, donde Melancolía mira al vacío, mientras que Leocadia fija sus ojos sobre el espectador. Si ciertamente fuese una tumba donde Leocadia está apoyada, esta cita de Henri Cazalis dirigida a *Melancolía I*, también puede ir dirigida a Leocadia:

“La Melancolía, pensando en ese misterio que hace que en este mundo todo retorne a la nada, y que en ninguna parte haya monumento duradero, y que nuestros pies tropiecen por doquier en un cementerio, se dice: “Ah, puesto que todo ha de ser aniquilado, ¿de qué sirve crear y construir sin descanso?””<sup>321</sup>

También para P. E. Muller, “Leocadia”, se puede relacionar con la figura de Saturno y el concepto de la melancolía, siguiendo las teorías de Nordström. La Leocadia podría personificarse en *La Melancholia*, siguiendo el prototipo de un grabado de Ribera de comienzos del XVII.<sup>322</sup>

En el caso de Santiago Sebastián, estaría relacionada diagonalmente con *Judith y Holofernes*. Esta obra está vinculada con el concepto melancólico:

---

<sup>320</sup> KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F., *op.cit.*, pp. 17-18.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>322</sup> “Recognizing that in the “Leocadia” Goya may have wished to personify Melancholia, some have found a prototype in an early seventeenth-century etching by Ribera.” “(...) The mood of sad thoughtfulness as experienced and conveyed by Milton’s melancholic “Meditative One” could also be found Saturnian. And an association of Melancholia with Saturn, long believed shown in the painting opposite in Goya’s salón, as well as of Saturn and Melancholia with witchcraft, a scene of which intervened between the woman in black and the “Saturn”, could reinforce an understanding of the “Leocadia” as Melancholia.” En MULLER., P. E., *op. cit.*, pp. 150-152.

“(…) su actitud, con la cabeza apoyada en el brazo izquierdo, recuerda la imagen de *El Poeta*, dibujo de Ribera hacia 1630, visto como imagen del tipo melancólico.”<sup>323</sup> (…) “La introducción de este personaje de la vida real e íntima de Goya en este antro de la melancolía es como para explicar que también esta mujer participaba de la influencia de Saturno y su vestido negro, de luto, le recordaría al pintor que están sometidos al mencionado planeta (…)”.<sup>324</sup>

Para Pierre Gassier y Juliet Wilson, es la imagen central del conjunto de las *Pinturas Negras*. Es la pintura que está fuera del mundo de pesadilla que conforma el resto.

“(…) las *Pinturas Negras* no pueden tener más coherencia que la que les presta esa primera imagen de Leocadia, que establece su verdadero sentido. Una vez franqueado el umbral de la tumba, bajo la mirada de esta joven viuda, el resto de los cuadros desfila ante nuestros ojos como una sucesión de visiones de un más allá prohibido a los vivos, y que únicamente han podido entrever algunos hombres excepcionales “marcados por el dedo de Dios.””<sup>325</sup>

Por último, Pita Andrade, opina que forma pareja con *Dos frailes* <sup>326</sup> en contraposición a todos los que opinan que forma pareja con *Saturno*.

---

<sup>323</sup> DE LI, A. *Repertorio de los tiempos*. p. 61.

<sup>324</sup> SEBASTIÁN, S., *op.cit.*, p. 271.

<sup>325</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *op.cit.*, p. 318.

<sup>326</sup> PITA ANDRADE, J. J., *op.cit.*, p. 186.

Pinturas de la planta superior:

- *Al Aquelarre (Asmodea)*



Figura 7: Francisco de Goya: *Al Aquelarre (Asmodea)*. c. 1819-1823. 123 x 265 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

En esta obra, dos personajes sobrevuelan sobre un paisaje montañoso. Parece una visión onírica. Uno de ellos, apunta al horizonte y otro está cubierto con una capa roja. En el primer plano, en la esquina inferior derecha hay dos militares escondidos detrás de una roca apuntando a personajes que galopan con sus caballos. Al fondo, hay una ciudad en la cúspide de una montaña. En la fotografía que hizo Jean Laurent, se ve las pérdidas que sufrió esta obra, en este caso, en la zona inferior del montículo, montañas y algunos personajes.<sup>327</sup> Según Juan José Junquera, las radiografías constatan que las dos figuras principales están superpuestas al paisaje de pequeñas figuritas y fondo con gran

---

<sup>327</sup> GARRIDO, M<sup>a</sup>. C. *op. cit.*, p. 7.

montaña.<sup>328</sup> *Asmodea*, según Antonio Brugada, es el título que le da en su inventario. Yriarte opina que Brugada se equivocó con el nombre, queriendo decir Asmodeo, el diablo que mataba a los maridos de Sara antes de consumar el matrimonio por estar enamorado de ella, como se cuenta en el Libro de Tobías.<sup>329</sup> Podría estar vinculado con el genio persa de la ira, Aesma Daeva, y protagonista de la obra de Vélez de Guevara, *Diablo Cojuelo*.<sup>330</sup> Esta obra propició que Alain-René Lesage, creara *Le Diable Boiteux*, conocida en la época.<sup>331</sup> También Santiago Sebastián, opina que la pintura de Goya está inspirada en el Libro de Tobías, relacionándose, además, con *Dos mujeres y un hombre*. Ambas padecen, como la transformación iconográfica típica de Goya. “Asmodeo, el demonio maligno que asesinaba a los maridos, es una diablesa bella y corpulenta”.<sup>332</sup>

En el caso de P. E. Muller, esta obra se puede relacionar con varios puntos. Lo vincula con el libro de Nicolás Fernández de Moratín, *El arte de las putas*, donde Asmodeo es el diablo de la fornicación. También con la obra *El diablo cojuelo*,<sup>333</sup> entre otros, como ya vimos en los autores anteriores. Pita Andrade, no obstante, se cuestiona si Asmodeo está relacionado con esta pintura, conectándolo con las guerras acaecidas por esa época: “(...) pensando que se trata de una libérrima interpretación del demonio, citado en el libro de Tobías, que incita a los maridos a la incontinencia. Si es ese el asunto, quedan sin explicar los soldados apostados con los fusiles y otros pequeños grupos de la parte inferior; estos motivos parecen evocar la lucha de guerrillas de años atrás;”<sup>334</sup> Siguiendo con el tema bélico, Emiliano M. Aguilera, opina que podría aludir, entre otros, a los episodios acaecidos durante la Guerra de la Independencia: “¿Alusión a las incidencias

<sup>328</sup> JUNQUERA., J. J., *op.cit.*, p. 72.

<sup>329</sup> SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, p. 276.

<sup>330</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 125-126.

<sup>331</sup> *Ibid.*

<sup>332</sup> SEBASTIÁN S., *op.cit.*, p. 276.

<sup>333</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, pp. 125-126.

<sup>334</sup> PITA ANDRADE, J. J., *op.cit.*, p. 193.

de la guerra de la Independencia, durante la cual el viajar era doblemente comprometido...? Acaso.”<sup>335</sup> Camón Aznar, también interpreta esta obra desde esta óptica:

“Sobre un paisaje donde predomina una montaña gibosa, lo bastante baja para ser coronada por una ruina, vuelan los dos personajes amedrentados, símbolos de las víctimas de la guerra que quieren evadirse a otros astros más piadosos. Su vuelo es, sin embargo, tan en la atmósfera trágica de la tierra que parecen azotados por los mismos vientos crueles que incendian las aldeas y provocan los éxodos jalonados de asesinatos.”<sup>336</sup>

Para Jeannine Baticle<sup>337</sup>, esta imagen se ha interpretado por la crítica durante muchos años como una alusión sobre la gente que se refugiaba en Gibraltar a causa de la guerra civil en España:<sup>338</sup>

Jesús María González de Zárate, lo conecta con el Emblema IV de Alciato donde opina que ambas obras podrían tener una relación, ya que se dan los mismos elementos, pues un perro observa el rapto de Ganimedes por Júpiter, metamorfoseado en águila. Si la obra de *Perro semihundido* es imagen del pueblo sometido al poder despótico de Fernando VII, *Al Aquelarre (Asmodea)* sería la liberación mediante el camino, no ya del progreso o el estudio, sino por la violencia: “Es curioso notar que la montaña no ofrece medio humano de acceso, tan sólo se llega a ella por elevación. Así, podríamos entender que la montaña aparece como un paraje de liberación al que tan sólo se llega por la muerte, la cual libera al ser humano de la vida infernal en continua lucha.”<sup>339</sup> En el caso

---

<sup>335</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 83.

<sup>336</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 138.

<sup>337</sup> “La Magie? Nous avons démontré par ailleurs qu’il pourrait bien s’agir d’une allusion à l’Espagne et à la liberté fuyant la guerre civile et se réfugiant à Gibraltar.” En BATICLE, J., *op. cit.*, p. 457.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>339</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op.cit.*, p. 63.



de Imbert, en 1873, consideró esta pintura de poco interés.<sup>340</sup> Según Aureliano de Beruete, “(...) es la más bella de todas estas pinturas, la más fina, la más coloreada, y aquella que tiene rozos, como el de las figuritas y caballos que se ven en la parte baja, en el fondo, que revelan tal maestría en el hacer suelto y fundido, y se ha conseguido dar tal calidad a la materia, que parece un esmalte más que pintura al óleo.”<sup>341</sup> Para Agustín de la Herrán, entre otros, puede representar la fantasía.<sup>342</sup> Conforme Sánchez Cantón, se trata de dos brujas que vuelan por el aire: “o los soldados que asestan sus mosquetones para disparar contra dos brujas, que vuelan hacia el lugar de la cita.”<sup>343</sup> Por otra parte, Diego Angulo se cuestiona si los personajes podrían ser los míticos Dédalo e Ícaro, que caerían por los disparos de los soldados a causa de la vanidad de Ícaro.<sup>344</sup> Otra interpretación vinculada a la mitología sería la de López Vázquez y su teoría neoplatónica, quien interpreta la imagen con el momento del robo del fuego en el que Atenea eleva a Prometeo para que éste elija un don con el que se pueda dotar a la estatua recién creada.<sup>345</sup> Según Pierre Gassier y Juliet Wilson, lo relacionan con otras obras de Goya, sería una visión fantástica, un “Disparate pictórico”.<sup>346</sup>

---

<sup>340</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 123.

<sup>341</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 125.

<sup>342</sup> “Representa un ventanal, el verano, el fuego, la pasión, la juventud, el violín, la conquista, la tentación, la senda de la vida, la fantasía, el deber, la esperanza...” En DE LA HERRÁN, A., *op.cit.*, p. 45.

<sup>343</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op.cit.*, p. 121.

<sup>344</sup> ANGULO, D., *op. cit.*, p. 175.

<sup>345</sup> LÓPEZ, J. M., *op. cit.*, pp. 16-20.

<sup>346</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *op.cit.*, p. 317.

- *Dos mujeres y un hombre*



Figura 8: Francisco de Goya: *Dos mujeres y un hombre*. c. 1819-1823. 125 x 65'5 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

En esta obra se disponen tres figuras, un hombre que, al parecer, se está masturbando, según una gran mayoría de autores, y dos mujeres al lado que parecen reírse de él. Con respecto a la radiografía, ésta desvela un antiguo paisaje donde había personajes.

También señala una zona donde la pintura ha sufrido bastante en la zona inferior derecha.<sup>347</sup> A la figura en primer plano, se le ha cambiado la postura del brazo y la mano.<sup>348</sup>

Antonio Brugada lo llama *Dos mujeres*.<sup>349</sup> Según Yriarte, el título es *Dos mujeres riendo a mandíbula batiente* y forma pareja con *Hombres leyendo*.<sup>350</sup> Para Imbert, este hombre ha comido setas en mal estado.<sup>351</sup> Emiliano M. Aguilera”, por el asunto del onanismo del personaje, lo vincula con la pintura *Casa de locos* (1815-19, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) asumiendo y afirmando que este asunto a Goya le resulta desagradable: “Para Goya, el onanismo es un vicio despreciable de locos o de cretinos. Y como tal lo hace práctica muy divulgada en su conocida tabla *Casa de locos*, y así nos lo presenta en *Dos mujeres y un hombre*, donde éste se masturba plácidamente mientras dos muchachas lo comentan con la mofa de sus risas maliciosas.”<sup>352</sup>

Sánchez Cantón, lo interpreta también como una escena de onanismo de un varón donde dos meretrices, en este caso, se encuentran al lado.<sup>353</sup> Folke Nordström, ve masturbándose al tonto del pueblo.<sup>354</sup> También Camón Aznar comparte esta opinión.<sup>355</sup> En el caso de José Gudiol<sup>356</sup>, hay un hombre en actitud de masturbarse y otro hombre y una mujer riéndose de él, en vez de dos mujeres como opinan la mayoría. Pita Andrade afirma que este tema aunque parece simbólico, es real:<sup>357</sup> “(...) aunque encierren un

---

<sup>347</sup> GARRIDO, M<sup>a</sup>. C. *op. cit.*, p. 26.

<sup>348</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, p. 76.

<sup>349</sup> MULLER, P. E., *cit.*, p. 108.

<sup>350</sup> YRIARTE, C., *op.cit.*, p. 248.

<sup>351</sup> MULLER, P. E., *op.cit.*, p. 109.

<sup>352</sup> AGUILERA, E. M., *cit.*, p. 68.

<sup>353</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 97.

<sup>354</sup> NORDSTRÖM, F., *op.cit.*

<sup>355</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 134.

<sup>356</sup> GUDIOL, J., *Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 4 vols. Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1970.

<sup>357</sup> PITA ANDRADE, J. M., *op.cit.*

simbolismo parecen un apunte desgarrado de la realidad.”<sup>358</sup> Según Jeannine Baticle también esta imagen podría ser una escena de onanismo.<sup>359</sup> Carlos Foradada comenta que las mujeres roban al hombre que se está masturbando, interpretando la imagen como un reflejo de la sociedad española del momento.<sup>360</sup>

Diego Angulo, desde una óptica mitológica, la vinculó con el mito de Hefestos cuando intenta violar a la diosa Atenea y su esperma cae a la tierra generando un monstruo.<sup>361</sup> Según Pierre Gassier y Juliet Wilson, recuerda al dibujo *Cuidado con los consejos* (III. 1.419), por su erotismo.<sup>362</sup> Para Santiago Sebastián, se relacionaría con *Al Aquelarre* (*Asmodea*) y recordaría el caso de Onán. “El tema del onanismo tiene como espectadoras a dos mujeres de la calle, que ríen ante un hombre en los espasmos de la masturbación, era, pues, la versión actual de un vicio ya consignado en la Biblia.”<sup>363</sup> En el caso de Jesús María González de Zárate, opina que aquí se cuestiona si merece la pena nacer y existir en un mundo como este, por ello el hombre de la imagen opta por masturbarse en solitario. Como Sebastián, vincula esta obra con la historia bíblica de Onán, donde éste no quiere, bajo ningún concepto, que su esposa Tamar tenga descendencia, por lo que es castigado a morir.<sup>364</sup>

“(…) *Dos mujeres y un hombre* remite a la reproducción de la especie humana, a la búsqueda de un placer solitario mediante la masturbación que se opone a la reproducción de la especie” (...) “En este contexto podríamos entender que Goya se cuestiona el nacimiento del ser humano, pues de no poder vivir en

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>359</sup> BATICLE, J., *op.cit.*, p. 456.

<sup>360</sup> FORADADA, C., *El entorno político y social en los contenidos de las Pinturas Negras de Goya en Goya y su contexto*. Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C). Excma. Diputación de Zaragoza, 2013, p. 201.

<sup>361</sup> ANGULO, D., *op. cit.*, p.176.

<sup>362</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *op.cit.*, p. 318.

<sup>363</sup> SEBASTIÁN, S. *op.cit.*, p. 276.

<sup>364</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. *op.cit.*, p. 80.

libertad se convierte en un mero animal, en una caricatura grotesca de la gran dimensión que ha de tener su existencia.”<sup>365</sup>

Por otra parte, López Vázquez, interpreta esta imagen desde la filosofía neoplatónica, representando el alma inferior.<sup>366</sup> No obstante, P. E. Muller,<sup>367</sup> y Junquera,<sup>368</sup> opinan que forma pareja con *La lectura (los políticos)*. Para Agustín de la Herrán y sus teorías fantásticas, esta obra se interpreta de diversas maneras.<sup>369</sup>

---

<sup>365</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. *op.cit.*, p. 80.

<sup>366</sup> LÓPEZ, J. M., *op. cit.*, p. 20.

<sup>367</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, 1984, p. 113.

<sup>368</sup> JUNQUERA., J. J., *op.cit.*, p. 76.

<sup>369</sup> “Representa un ventanal, la intimidad, Adán y Eva, el solista, el piano, la fe, la confesión...” En DE LA HERRÁN, A., *op.cit.*, p. 49.

- *Dos viejos comiendo*



Figura 9: Francisco de Goya: *Dos viejos comiendo*. c. 1819-1823. 49'3 x 83'4 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

Esta obra es la más pequeña de la serie, donde encontramos dos personajes de rostros y manos cadavéricos. El primero de ellos sonriendo mientras come, portando una cuchara con la mano derecha y señalando con la izquierda. El segundo personaje parece leer, al tiempo que también señala en la misma dirección que el primero.

Con respecto a la radiografía, revela que sí había una pintura subyacente donde se hubo pintado un paisaje luminoso en la parte superior. Tantos repintes, también modificaron la ubicación de la figura principal, que giraba hacia la izquierda.<sup>370</sup>

Esta pintura tuvo problemáticas para su disposición, pero, con lo que respecta a su interpretación, se muestra complicada por la cantidad de diversas interpretaciones.

---

<sup>370</sup> GARRIDO, M<sup>a</sup>. C. *op. cit.*, p. 21.

Antonio Brugada interpreta esta obra como *Dos Mujeres*. Imbert, sin embargo, la denomina como *La Muerte comiendo con una bruja*, así que el tema es complejo por la diversidad de interpretaciones, a cual más dispar. También se ha interpretado con la inquisición,<sup>371</sup> la muerte y uno de sus secuaces,<sup>372</sup> o una alusión a la cantidad de mendigos que había por esas fechas.<sup>373</sup> Charles Yriarte no describe esta pintura.<sup>374</sup> Según Aureliano de Beruete, esta obra es de poco interés.<sup>375</sup>

Para Emiliano M. Aguilera, es la pareja de *Perro semihundido*.<sup>376</sup> Vincula la obra con el asunto de la vejez: “Trátase de un insulto a la vejez (...); de una imprecación más contra el tiempo que avanza y va durmiendo sentidos y anquilosando órganos, afeando a los hombres con fealdad de cosa muerta que fue viva.”<sup>377</sup> Agustín de la Herrán opina diversas interpretaciones sobre esta obra, entre ellas, el sentido del gusto.<sup>378</sup> En el caso de Sánchez Cantón, esta pintura, la menor de todas en cuanto a tamaño es: “-dos medias figuras de viejos comiendo- que será fragmento de pintura pareja de la última reseñada, o sería sobrepuerta si no había, o si se ha perdido, la compañera de aquella,”<sup>379</sup> (refiriéndose a *Perro semihundido*). No obstante, para Folke Nordström, esta obra está relacionada con la muerte, aparte de con Saturno. “Obviamente la escena está relacionada con la habitación, en tanto que comedor, y con Goya como hombre viejo, pero también con Saturno, el dios de la vejez y la muerte”.<sup>380</sup> Años antes, también Goya

---

<sup>371</sup> FORADADA, C., *op. cit.*, p. 198.

<sup>372</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>373</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.*, p. 73.

<sup>374</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, pp. 246-248.

<sup>375</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 125.

<sup>376</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, pp. 63-64.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>378</sup> “Representa un ventanal, el gusto, el placer, la riqueza, el premio, el pito y el tamboril, el belén...” En DE LA HERRÁN, A., *op.cit.*, p. 50.

<sup>379</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op.cit.*, p. 120.

<sup>380</sup> NORDSTRÖM, F. *op.cit.*, pp. 259-260.

pintó un cuadro similar titulado *Hasta la muerte* (1810-1812, Palais des Beaux-Arts de Lille, Lille).<sup>381</sup>

Según Pierre Gassier y Juliet Wilson, sería una visión fantástica, un “Disparate pictórico”.<sup>382</sup> También Camón Aznar, lo vincula con otras obras de Goya, en este caso los *Caprichos*, donde se tratan las mismas temáticas, en este caso, la gula.<sup>383</sup> Asimismo, P. E. Muller, relaciona esta obra también con los *Caprichos*.<sup>384</sup> Incluso conecta esta imagen con el pecado de la gula y el Canto VII, del *Infierno* de Dante, donde nos recuerda también una cierta relación con Baudelaire y lo “bestial”, así como una crítica hacia la gula eclesiástica.<sup>385</sup>

Otro estudioso que lo vinculó con los *Caprichos* fue Jesús María González de Zárate, quien hace referencia a la cantidad de vagabundos y personas hambrientas que generaron las consecuencias de la guerra:

“A mi modo de ver, estos viejos hacen referencia al notable número de vagabundos que poblaban las ciudades y que eran alimentados por los frailes, quienes ejercían una caridad mal entendida y, en consecuencia, criticada por Goya en sus *Caprichos*. Se plasma, por lo tanto, la situación de la sociedad

---

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>382</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *op.cit.*, p. 317.

<sup>383</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 134.

<sup>384</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 88.

<sup>385</sup> “Known as a scene of feeding, however, an association was made with the sin of gluttony which, long before and after its effects were so dramatically described by Dante in Canto VII of *Hell*, was seen as so depraving those guilty of it as to cause them to become unrecognizable. Goya’s *Capricho 13* might come to mind, the bestial faces of its friars at table contributing to its satirization of ecclesiastical gluttony. The face of the spoon-holding “nurse” pictured at the *quinta* indeed recalls such figures by Goya, which Baudelaire saw as “bestial” and with “diabolical grimaces” though yet retaining something of the human. If gluttony were the intended allusion in this introductory scene, the theme of the cycle it introduced could be Sin as some have believed. But the reference to gluttony fades on further investigation, if it could lend why appropriateness to the scene when it was placed in the lower *quinta* room that for some time served as a dining room.” En MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 83.



española, donde la picaresca y la vagancia eran aspectos destacados en la convivencia diaria y referencia directa de su ignorancia y decadencia.”<sup>386</sup>

Conforme Pita Andrade, esta obra podría justificar que esa sala se utilizara como comedor.<sup>387</sup> En el caso de Arnaiz,<sup>388</sup> el hecho de que los personajes están señalando el camino para subir a la estancia de arriba, donde según éste, se encontraba el comedor, vincula las pinturas con la función que se le daba a la habitación.

---

<sup>386</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op.cit.*, p. 73.

<sup>387</sup> PITA ANDRADE, J. J., *op.cit.*, p. 190.

<sup>388</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, pp. 61-62.

- *Duelo a garrotazos*



Figura 10: Francisco de Goya: *Duelo a garrotazos*. c. 1819-1823. 123 x 266 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

En esta obra se representan dos hombres luchando uno contra otro utilizando garrotes. Se puede ver las heridas que se están haciendo. En torno a ellos, el paisaje es montañoso, también se ven animales al fondo. En el plano superior, el cielo está despejado.

Con respecto a las fotografías que realizó Jean Laurent, se revela de esta obra, cómo podían llegar a ser la mayoría de las *Pinturas Negras*. Se puede observar que esta pintura ha sufrido bastante, sobre todo en el primer plano: las figuras que ahora vemos enterradas en el fango, como se ve actualmente, no lo estaban en su origen. Gracias a la fotografía que realizó Laurent, se observa que se ubicaban sobre una plantación.

También se ha perdido el detallismo en los animales al fondo y el paisaje.<sup>389</sup> Según Juan José Junquera, es una obra muy degradada, como se muestra en la radiografía, habiendo incluso rotos en la pintura.<sup>390</sup>

Antonio Brugada, interpreta a estos dos personajes como extranjeros, llamando a la obra *Dos forasteros*,<sup>391</sup> mientras que Charles Yriarte les califica como “gallegos”: “La lucha es salvaje y los golpes son dados, por ambas partes, con una rabia sin piedad. Ese duelo sin testigos, en un lugar siniestro, es emocionante y de gran efecto. La tradición dice que los luchadores son *gallegos*”.<sup>392</sup> Poco tiempo después, también Imbert aceptó que se representaba a dos “gallegos” luchando.<sup>393</sup> Según Aureliano de Beruete, es “(...) una de las más humanas y más bellas de estas composiciones, en la que dos hombres de aspecto popular, hundidos en arena o en fango hasta las rodillas, tal vez para no poder salir de allí y luchar hasta el fin, están ya heridos, pero siguen golpeándose furiosamente.”<sup>394</sup> Desde un punto de vista político, Emiliano M. Aguilera, opina que encarna realmente la lucha fratricida que se dio en España entre conservadores y liberales: “Y es más verosímil creer que más preocupaban a Goya las luchas entre constitucionales y absolutistas, encendidas por Fernando VII, que las diferencias artesanas o proletarias, que en tal época ni se dibujaban ni podían dibujarse.”<sup>395</sup> Valeriano Bozal lo interpreta como el enfrentamiento en España sin determinar una época concreta<sup>396</sup> como ya hizo Goya en los *Desastres*. También P. E. Muller, interpreta

---

<sup>389</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, p. 475.

<sup>390</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, 2003, p. 80.

<sup>391</sup> MULLER, P. E., *op.cit.*, p. 95.

<sup>392</sup> YRIARTE, C., *op.cit.*, p. 247.

<sup>393</sup> MULLER, P. E., *op.cit.*, p. 95.

<sup>394</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 125.

<sup>395</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 73.

<sup>396</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 104.

esta pintura desde el enfrentamiento entre absolutistas y liberales que se dio en España durante los tiempos de Goya.<sup>397</sup>

Diego Angulo ve aquí la idea de la fatalidad de la muerte. Santiago Sebastián sigue la línea de Angulo aludiendo al tema de la muerte, donde los personajes están hundidos en el fango,<sup>398</sup> diciendo de ella que es “(...) imagen de la Discordia humana sin más solución que la liberación por la muerte de uno de ellos o de ambos.”<sup>399</sup> No obstante, Jesús María González de Zárate, coincide plenamente con la opinión de Santiago Sebastián, quien alude a la “discordia humana”: “Coincido plenamente con esta interpretación: La discordia humana, pero considero que Goya entiende este binomio de una manera muy profunda, dramática, como si se tratara de una impronta en el hombre de la que no se puede liberar.”<sup>400</sup> Además, apunta a que esta lucha sea un enfrentamiento entre las dos Españas, la liberal y la conservadora: “*Duelo a garrotazos* sería la visión plástica de las dos Españas, los absolutistas y los liberales, que se enfrentan sin un entendimiento común y que ponen la violencia como único medio para dirimir sus diferencias ideológicas.”<sup>401</sup>

Según Jennine Baticle, vincula esta pintura desde una perspectiva doble, con el duelo bíblico de Abel y Caín o también con la guerra entre liberales y conservadores española.<sup>402</sup>

---

<sup>397</sup> “*The Cudgel Fight* has in fact been thought to illustrate the sin of Civil Discord. Its combatants, seen as possibly Aragonese peasants, would represent the two highly polarized factions of the time, the Constitutionists and the Absolutists, or liberals and monarchists, here distinguished by relative age and youth. These opponents indeed fought bitterly during the “civil war” affecting Spain in the early 1820’s while Goya created the *quinta* program.” En MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 95.

<sup>398</sup> SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, p. 275.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>400</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op.cit.*, p. 86.

<sup>401</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>402</sup> “La Bible? Il semble qu’on puisse voir là le combat fratricide d’Abel et Caïn se battant à coups de bâton dans un champ de blé où, selon la légende, ils auraient été enfoncés jusqu’aux genoux. Or, manifestement, les deux hommes représentés par Goya se trouvent à la champagne. Ne serait-ce pas une

En el caso de Aurelia María Romero Coloma,<sup>403</sup> el pintor quiere expresar la tragedia de la Guerra de la Independencia. Carlos Foradada, basándose en un análisis a la fotografía de Jean Laurent, señala una flor blanca como símbolo de pureza en la chaqueta del personaje situado a la izquierda de la obra. Éste tendría aspecto campesino en contraposición al de la derecha, más urbano, interpretándose así un enfrentamiento político entre la España liberal y la absolutista.<sup>404</sup>

Agustín de la Herrán, lo interpreta, entre otros, también como una lucha.<sup>405</sup> Para Pierre Gassier y Juliet Wilson, conforma una pesadilla: “(...) no pasaría de ser más que una lucha bárbara a garrotazos si no fuera porque las piernas de los dos contrincantes tragadas por la tierra transforma esta escena en una inmensa y monstruosa pesadilla (...)”<sup>406</sup> Según Camón Aznar, en esta imagen: “Se yerguen solitarios en el último día del mundo, como el célebre apocalipsis byroniano y en la desolación final sólo triunfa el odio de los hombres. Imagen tremenda que, pese a cualquier versión anecdótica, es la representación del cainismo español, con los dos hombres que se apalean hasta la muerte.”<sup>407</sup>

Desde una perspectiva neoplatónica, López Vázquez, interpreta esta obra como la etapa final del castigo del titán Prometeo, puesto que, al ser una escena luminosa, éste ya ha robado el fuego, la luz, la razón para los hombres. Las montañas del fondo, aludirían al Cáucaso, donde un águila le comería el hígado por la eternidad como castigo impuesto

---

allusion à la guerre civile espagnole qui opposait libéraux et réactionnaires?”<sup>402</sup> En BATICLE, J., *op.cit.*, p. 456.

<sup>403</sup> ROMERO COLOMA, A. M., *op.cit.*, pp. 209-234.

<sup>404</sup> FORADADA, C., “Los Contenidos Originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent. Las Conclusiones de un largo proceso”. *Goya*, 333, 2010, *op. cit.*, p. 325.

<sup>405</sup> “Representa un ventanal, el otoño, la tierra, la carne, la edad madura, los timbales, la gloria, las luchas, la caridad...” En DE LA HERRÁN, A., *op.cit.*, p. 46.

<sup>406</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *op.cit.*, p. 318.

<sup>407</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 135.

por Zeus,<sup>408</sup> hasta que el héroe Hércules le liberó de ello. Para Pita Andrade, es una pintura extraña “(...) hundidos, tal vez en fango, hasta las rodillas y destacando sobre un fondo de nubes claras.”<sup>409</sup>

---

<sup>408</sup> LÓPEZ, J. M., *op. cit.*, pp. 23-31.

<sup>409</sup> PITA ANDRADE, J. J., *op.cit.*, p. 190.

- *La lectura (los políticos)*



Figura 11: Francisco de Goya: *La lectura (los políticos)*. c. 1819-1823. 126 x 66 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

En esta imagen un cúmulo piramidal de hombres se agolpa mientras escuchan la lectura de una carta o se disponen a leer también el documento. Los rostros apenas están esbozados donde se entrevén sus expresiones deformadas, anónimas y malévolas en una atmósfera oscura. Uno de los hombres mira hacia arriba mientras otros se acercan a la acción.

Con respecto a la radiografía que se hizo, ha revelado un paisaje con una figura de un jinete montado a caballo. Además de ello, sobre la cabeza de la figura vestida de blanco habría unos cuernos o alas siniestras como en los personajes de *Escena de brujas* (1798, Madrid, Museo Lázaro Galdiano) para los Duques de Osuna.<sup>410</sup> Antonio Brugada la titula *Dos hombres*<sup>411</sup>y, en el caso de Charles Yriarte, *Los políticos*, donde se puede interpretar una clandestinidad de tipo política: “A esa reunión de rostros diabólicos se la llama los políticos (...)”<sup>412</sup>, además de que la vincula con la obra *Dos mujeres y un hombre* como pareja. Con respecto a Jean Laurent, la tituló *Brujo transformándose en cabrón*.<sup>413</sup> Según Imbert, lo interpreta como varios oyentes que muestran muecas extrañas, al escuchar atentos a una figura vestida de túnica.<sup>414</sup>

Para Emiliano M. Aguilera, es una alusión política por el retorno de Fernando VII al poder.

“Sus rostros no parecen dejar espacio a dudas. Todos los sentimientos, tan distintos, que provocaba Fernando VII y su camarilla tienen expresión en esas fases de un sencillo y al mismo tiempo singular vigor... Un ambiente de misterio los envuelve. Y estrechamente unidos, insinúan la idea de aquella condenación de rencores y aquella solidaridad que andando los años producirían varias reacciones liberales...”<sup>415</sup>

En la misma línea, Jesús María González de Zárate, también alude a la clandestinidad para las personas que quisiesen formar, puesto que la Iglesia y el Estado censuraban el

---

<sup>410</sup> JUNQUERA., J. J., *op.cit.*, p. 78.

<sup>411</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 105.

<sup>412</sup> YRIARTE, C., *op.cit.*, p. 248.

<sup>413</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, pp. 70-74.

<sup>414</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 105.

<sup>415</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 67.



saber, estando controlado totalmente por ellos, así como se puede ver esta opresión también en *Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)*.<sup>416</sup>

“*La Lectura*, significada como medio de formación, tiene también su crítica por cuanto todo el saber estaba regulado sin dejar al hombre la elección libre en sus estudios, muchos de los cuales estaban censurados y castigados por la Iglesia y el Estado, de ahí que quienes desearan ejercer esta función con libertad no les quedaba otro remedio que la clandestinidad, tal y como parece representarse en el lienzo”.<sup>417</sup>

Aurelia María Romero Coloma<sup>418</sup>, refleja la situación histórica de España en aquellos momentos, cuando entre 1814 y 1820, el país volvió al Antiguo Régimen y la represión del liberalismo, donde se formaban sociedades anónimas secretas. Carlos Foradada, también vincula esta obra con la situación política y social, representando las personas que se cobijaban en conventos y enviar documentos a la corte con el fin de que se restaurase el gobierno absolutista.<sup>419</sup>

En el caso de Agustín de la Herrán, podría representar, entre otros, los Evangelios.<sup>420</sup> Para Pierre Gassier y Juliet Wilson, sería una visión fantástica, un “Disparate pictórico”.<sup>421</sup> Nigel Glendinning, vincula esta obra con *Dos mujeres y un hombre* convirtiéndola en su pareja. López Vázquez siguió esta línea, también formando pareja entre estas dos pinturas e interpretándolas como la humanidad antes de que Prometeo

---

<sup>416</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op.cit.*, p. 83.

<sup>417</sup> *Ibid.*

<sup>418</sup> ROMERO COLOMA, A. M., *op.cit.*, pp. 209-234.

<sup>419</sup> FORADADA, C., *El entorno político y social en los contenidos de las Pinturas Negras de Goya en Goya y su contexto*. Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C). Excma. Diputación de Zaragoza, 2013pp. 201-203.

<sup>420</sup> “Representa un ventanal, las partes del mundo, los Evangelios, Tierra Santa, la Literatura, el coro, el triunfo de la verdad...” En DE LA HERRÁN, A. *op.cit.*, p. 48.

<sup>421</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *op.cit.*, p. 317.

les diese el fuego, la luz, la razón, por ello están a oscuras.<sup>422</sup> Se interpreta la contraposición del mundo clásico entre Demócrito y Heráclito, donde le pudo haber influido de las obras de Velázquez para la Torre de la parada.<sup>423</sup> En el caso de Santiago Sebastián, en una nota explica: “Se me escapa el sentido de la composición “Hombres leyendo””.<sup>424</sup> Camón Aznar habla acerca de lo siniestro y deforme en esta obra: “*La lectura de una carta* es escuchada por varios hombres de expresiones siniestras, con concentrada y malévola atención. (...) Todo es, en esta obra, deformante, extremoso, con pinceladas que, a veces, sólo insinúan rasgos apenas humanos.”<sup>425</sup> Priscilla Muller, también sugirió que esta obra y *Dos mujeres y un hombre*, eran pareja y añade que estaban ubicadas unidas en la misma pared, aunque esta última propuesta se ha rebatido.<sup>426</sup> Jeaninne Baticle opina que podría ser la continuación del tema de la sala inferior, con escenas bíblicas o mitológicas. Interpreta que esta obra simbolizaría a los evangelistas, donde uno de ellos está escribiendo el texto sagrado.<sup>427</sup>

---

<sup>422</sup> LÓPEZ, J. M., *op. cit.*, p. 20.

<sup>423</sup> GLENDINNING, N., *The Interpretation of Goya's Black Paintings*, Londres, Queen Mary College, 1975, pp. 27-28.

<sup>424</sup> SEBASTIÁN, S., *op.cit.*, p. 277.

<sup>425</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 134.

<sup>426</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, pp. 104-105.

<sup>427</sup> “Le Christianisme? Ne seraient-ce pas les quatre Évangélistes regardant l'un d'eux rédiger un texte sacré?” En BATICLE, J., *op. cit.*, p. 308.

- *Las parcas (Átropos)*



Figura 12: Francisco de Goya: *Las parcas (Átropos)*. c. 1819-1823. 123 x 266 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

En esta imagen se ven cuatro figuras suspendidas sobre el aire, sobrevuelan, como se cuenta que hacían las brujas, un paisaje que está alumbrado por una luz fantástica, parecida a la luz de las tormentas, donde tres de ellas, se han identificado como las mitológicas Parcas o Moiras. Con respecto a la de la izquierda, quien porta un humano recién nacido o un muñeco, sería Cloto, que en la mitología teje el hilo de la vida.

En el centro, Laquesis, mira el mundo desde un espejo o lente, que lo prolonga hasta que Átropos, el personaje que está desnudo y de espaldas, levanta la mano derecha y con la izquierda sujeta unas tijeras. Átropos es la encargada de cortar el hilo y terminar con la vida. Estas brujas metaforizan la consciencia de la mortalidad humana. Otra

figura en el primer plano que se encuentra semidesnuda y maniatada, dibuja una mueca burlona.

Según las radiografías, se desvela que estos personajes fueron pintados encima de un paisaje subyacente.<sup>428</sup> La pésima conservación de esta obra, sumado al desgarrón que padeció la figura de Átropos, hizo que se perdiera la figura de la espalda, repintándose de nuevo como una masa oscura.<sup>429</sup>

Charles Yriarte, no especifica que se trate de las mitológicas Parcas, vinculándolas con las figuras que Goya también ha creado en los *Proverbios*, aunque cuando las describe dice lo siguiente:

“La primera bruja parece que arroja un embrión a la tierra, una existencia más, y su compañera observa con interés la salida de ese pequeño ser, que es la obra común, mirando con unas lentes; la tercera cruza los brazos escéptica dando la cara al espectador y espera; la última, una Atropos, lleva las tijeras, dispuesta a cortar el hilo de la vida.”<sup>430</sup>

Según Aureliano de Beruete y Moret, son: “(...) cuatro (¿) figuras que van por el aire en actitudes absurdas y grotescas”.<sup>431</sup> En el caso de Emiliano M. Aguilera, al no verse los atributos de estas brujas, tan sólo en una de ellas, y ser cuatro figuras en vez de tres, podría tratarse de cuatro brujas sin más. “(...) pudiera pensarse con más garantías de verosimilitud que la pintura que nos ocupa no representa sino a cuatro brujas que, mientras vuelan, van preparando una de sus abracadabrantes taumaturgias.”<sup>432</sup>

---

<sup>428</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, p. 83.

<sup>429</sup> GARRIDO, M<sup>a</sup>. C. *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>430</sup> YRIARTE, C., *op.cit.*, p. 247.

<sup>431</sup> DE BERUETE Y MORET. A., *op.cit.*, p. 125.

<sup>432</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 70.

Para Agustín de la Herrán, esta obra tiene diversas interpretaciones.<sup>433</sup> Diego Angulo, sin embargo, ve una mención a los esclavos en la figura que se encuentra maniatada, aludiendo a la escultura clásica. El esclavo lo es de su destino, que lo lleva a la muerte sin remedio relacionando esta pintura con *Duelo a garrotazos*, que se encontraba al lado.<sup>434</sup> Siguiendo la teoría de Angulo, para Santiago Sebastián, Goya, como un nuevo Miguel Ángel, se inventa los atributos de estas figuras mitológicas insertando unos nuevos:

“Goya se apartó de los recetarios iconográficos prescindiendo en Cloto de la rueca y de la estopa, y ha puesto en sus manos a un recién nacido. Al no tener hilo que trabajar, Láquesis lleva un espejo, atributo no explicado hasta ahora por los estudiosos del tema; es preciso aclarar que el espejo es un atributo del Tiempo, según explica Ripa, (...) Muy expresiva es la cuarta figura, esa que mira penetrantemente al espectador: ¿Se trata acaso –como pensó Angulo- del hombre carente de libertad y esclavo de su destino? Su gesto angustioso y el hecho de aparecer con las manos unidas por la espalda nos recordará los famosos esclavos de Miguel Ángel en la tumba de Julio II, y como ellos sería imagen del hombre privado de libertad y sometido al capricho de las Parcas.”<sup>435</sup>

Priscilla E. Muller también ve una vinculación entre el mundo clásico y el “esclavo” que se encuentra prisionero de las otras tres figuras, enlazándolo con la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, sobre todo, con un cautivo creado por este escultor para la tumba de Julio II.<sup>436</sup>

---

<sup>433</sup> “Representa un ventanal, el invierno, el aire, la escultura, la vida, el arpa, la decrepitud, el imperio, la libertad, la redención, la vista...” En DE LA HERRÁN, A. *op.cit.*, p. 47.

<sup>434</sup> ANGULO, D., *op. cit.*, pp. 175-176.

<sup>435</sup> SEBASTIÁN, S., *op.cit.*, p. 275.

<sup>436</sup> “His nude torso, as has been suggested, may recall those painted by Michelangelo in his Sistine Chapel frescoes, which Goya may have studied while in Rome or in prints like those owned by his

Además, lo vincula también con el *Capricho* 61, *Volaverunt*. (1797-1798, New York, The Hispanic Society of America). “To some extent, The Fates and Their Creation calls to mind Goya’s *Capricho* 61, “*Volaverunt*”.<sup>437</sup> Para Ramón Gómez de la Serna,<sup>438</sup> el alma se siente confusa al mirar estos monstruos. No obstante, para Pierre Gassier y Juliet Wilson, se vincula con otras obras de Goya, pues sería una visión fantástica, un “Disparate pictórico”.<sup>439</sup> En el caso de López Vázquez, sigue con sus teorías neoplatónicas y el mito de Prometeo. En este caso, se tratarían de las Furias y no las Parcas, quienes dominan a Prometeo, la cuarta figura.<sup>440</sup> Según Camón Aznar: “Vuelan estos cuatro espantapájaros, contruidos con un cuerpo de pesada y negruzca materia, en un círculo falto de toda gracia y armonía de composición. Los cuerpos gafos, fatalizados por su fealdad.”<sup>441</sup> Valeriano Bozal señala la relación existente entre la persona maniatada y el espectador, puesto que aquél, le mira directamente, adentrándole en la obra. Este adentramiento del espectador en la obra es una de las características clave de la Modernidad.<sup>442</sup> En el caso de Pita Andrade, “(...) son cuatro figuras flotantes sobre un vasto escenario con arboledas; una, mirando al frente, representa un varón; las otras tres, más imprecisas, llevan en la mano un homúnculo, una lente y unas tijeras con intención de simbolizar el nacimiento, el paso por la vida y la muerte.”<sup>443</sup> Según Jeannine Baticle, esta obra trata el tema mitológico de las Parcas sin duda alguna.<sup>444</sup>

Jesús María González de Zárate, lo interpreta como un cuestionamiento acerca de la existencia del humano:

---

brother-in-law, Francisco Bayeu. Also, the arms, lowered behind the body, are positioned much like those of a captive created by Michelangelo for the tomb of Julius II.” En MULLER, P. E., *op. cit.*, p. 91.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>438</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Goya*, Barcelona, 1972.

<sup>439</sup> GASSIER, P., y WILSON, J., *op.cit.*, p. 317.

<sup>440</sup> LÓPEZ, J. M., *op. cit.*, pp. 12-16.

<sup>441</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 134.

<sup>442</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 115.

<sup>443</sup> PITA ANDRADE, J. J., *op.cit.*, p. 193.

<sup>444</sup> “La Mythologie? Les Parques entraînaient dans l’Hadès celui qui avait fermé les yeux à la lumière. Elles figuraient le destino u la fatalité. Selon la versión d’Hésiode, retenue probablement par Goya, elles offraient un aspect repoussant.” En BATICLE, J., *op.cit.*, p. 456.

“Aquí se manifiesta la desesperanza goyesca en el ser humano, se cuestiona hasta la existencia del hombre, pues no se puede vivir conforme a la razón tanto en cuanto la intransigencia del poder político y espiritual le dominen. En este sentido no extraña que ridiculice la creación humana, la cultura y la religión, pues ante tal panorama, incluso la procreación no deja de ser tan absurda como lo es el saber.”<sup>445</sup>

---

<sup>445</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. *op. cit.*, p. 97.

- *Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)*



Figura 13: Francisco de Goya: *Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)*.

c. 1819-1823. 123 x 266 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

En esta imagen, se muestra un paisaje montañoso donde se encuentra una multitud de personajes con un aura siniestra y facciones bestiales que están caminando. En primer término, se encuentran dos varones que parecen personificar la autoridad y la Iglesia, pues uno de ellos parece una autoridad civil y otro que parece un fraile dominico (quienes estaban vinculados a la Inquisición). Parece una procesión siniestra donde la confusión prima en esta multitud. Los rostros se individualizan, pero todos tienen el mismo matiz maligno. Los trazos enérgicos y de sorprendente modernidad trazan a estos personajes. Puede ser una crítica al oscurantismo religioso frente a la luz de la razón ilustrada. El Santo Oficio en sí, era una institución rechazada por Goya y los



ilustrados, por impedir la difusión de nuevos conocimientos y seguir perpetuando el oscurantismo de la ignorancia y la superstición por aquéllas.<sup>446</sup>

Con respecto a la fotografía de Jean Laurent, muestra lo que ha sufrido la obra en bastantes zonas por la restauración de Martínez Cubells, sobre todo en la parte de los árboles, donde se ve una grieta en la obra.<sup>447</sup> La radiografía mostraba que las figuras ya estaban pintadas en la obra subyacente.<sup>448</sup> Carmen Garrido apunta que son personajes muy similares a *Aquelarre (el gran cabrón)* técnicamente.<sup>449</sup> Las interpretaciones de esta obra son bastantes similares. La mayoría de los estudiosos la vinculan con *Duelo a garrotazos*.

Según Charles Yriarte, opina que es un “desfile de viejas y de monjes”<sup>450</sup>, conectándolo con la Inquisición y titulándolo “Paseo del Santo Oficio”.<sup>451</sup> Brugada lo titula de la misma manera.<sup>452</sup> En el caso de Imbert, interpreta a los clérigos, no como varones, sino como alcahuetas corruptoras de jóvenes.<sup>453</sup>

Para Emiliano M. Aguilera, *La peregrinación a la fuente milagrosa de San Isidro*, debiera titularse *Regreso de los romeros de San Isidro*. Es una pintura triste que contrasta con otra pintura titulada *La pradera de San Isidro*, de 1788:<sup>454</sup>

“Es un cuadro triste, trazado sin piedad; una composición terrible y lamentable, que contrasta violentamente con aquella otra de *La pradera de San Isidro*, pintada hacia 1788, líricamente jovial y que también puede verse en el Prado.

---

<sup>446</sup> HELMAN, E., *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1983. p. 113.

<sup>447</sup> GLENDINNING, N., “The Strange Translation of the Black Paintings”, *The Burlington Magazine*, 868, 1975, p. 476.

<sup>448</sup> GARRIDO, M<sup>a</sup>. C. *op. cit.*, p. 7.

<sup>449</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, 2003, p. 74.

<sup>450</sup> YRIARTE, C., *op.cit.*, 1867, p. 248.

<sup>451</sup> MULLER, P. E., p. 115.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>453</sup> *Ibid.*, pp. 115-116.

<sup>454</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, p. 56.

Observando aquellos rostros, con palidez de borrachera; viendo aquellas bocas torcidas que, componiendo muecas horripilantes, canturrean presuntas coplejas procaces entrecortadas por eructos y arcadas, uno no puede contener un estremecimiento de horror. ¡Hasta qué punto es fea la humanidad entregada a sus bajos instintos!”.<sup>455</sup>

También Pita Andrade, sigue esta versión: “Es el mundo de los cartones interpretado con una técnica expresionista”.<sup>456</sup> Santiago Sebastián, lo interpreta señalando la situación religiosa de España:

“(…) Goya aborda la dimensión religiosa oficial de la vida española, para criticar, sin duda, a este tribunal que intentaba controlar la verdad y la manifestación de lo espiritual; para el pintor aragonés tal institución no es más que un instrumento de presión, verdadero signo de lo irracional, que en lugar de liberar al pueblo, lo tenía sometido a esclavitud.”<sup>457</sup>

Valeriano Bozal, también la interpreta desde esta óptica, tratando la Inquisición y la Iglesia.<sup>458</sup> Priscilla E. Muller, identifica el paisaje con el País Vasco, donde se decía que se celebraban aquelarres y donde la Inquisición se dirigía refiriéndose a Diego Torres y Villarroel y las brujas de Barahona.<sup>459</sup> Según Jeannine Baticle, al igual que estos autores, también vincula esta obra a la Iglesia y la institución de la Inquisición en uno de sus aspectos más crueles, donde Goya ha caricaturizado tantas veces estas órdenes monásticas.<sup>460</sup>

---

<sup>455</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

<sup>456</sup> PITA ANDRADE, J. J., *op.cit.*, p. 193.

<sup>457</sup> SEBASTIÁN, S., *op.cit.*, p. 276.

<sup>458</sup> BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.p. 295.

<sup>459</sup> MULLER, P. E., *op. cit.*, p. 117.

<sup>460</sup> “L’Eglise? Ici l’allusion est très claire. Il s’agit de montrer l’Église sous son aspect le plus odieux et le plus cruel: l’Inquisition, un énorme moine, symbole de ces ordres monastiques si souvent caricaturés par Goya.” En BATICLE, J., *op.cit.*, p. 456.

Jesús María González de Zárate, sobre esta obra opina también que Goya critica los abusos de poder y la falta de libertades por parte de la Inquisición, restaurada por Fernando VII en 1814, ya que fue abolida en 1812 por la Constitución de Cádiz, relacionándola también con sus *Caprichos*:

“(…) El Santo Oficio aparece como juez y fiscal que arremete y destruye la conciencia individual de todo ser nacido para ser libre y dar salida a sus fantasías. Para Goya, puesto en entredicho en algunas ocasiones por el Santo Oficio debido a obras como los *Caprichos*, el tribunal eclesiástico no era más que un instrumento de presión dirigido por el poder que, en lugar de liberar al pueblo, lo oprimía sometiéndolo a la esclavitud. Así, el mero hecho de que todavía siguieran celebrándose Autos de Fe avergonzaban a todos los ilustrados, por cuanto entendían que tales acciones corrompían al pueblo poniendo de manifiesto el atraso científico en que estaba sumido el país y el carácter irracional de sus dirigentes.”<sup>461</sup>

Asimismo, Camón Aznar se cuestiona si esta imagen está relacionada con la Inquisición: “¿Quiere significar este grupo las víctimas de la Inquisición que se acercan inexorablemente al Tribunal? ¿Será todo ello una fantasía sin posibilidad de versión literaria y producido por explosiones de delirios geniales?”<sup>462</sup>

Para Agustín de la Herrán, tiene bastantes interpretaciones diferentes a los restantes autores.<sup>463</sup> Sánchez Cantón, identifica estos personajes en el tiempo de Felipe IV.<sup>464</sup>

Pierre Gassier y Juliet Wilson, semejan esta obra con otros trabajos de Goya, sería una

---

<sup>461</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op.cit.*, p. 80.

<sup>462</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*, p. 135.

<sup>463</sup> “Representa un ventanal, la Primavera, el agua, la regeneración, las castañuelas, el honor, los tratos del mundo, el tacto, la cantera del hombre...” En DE LA HERRÁN, A., *op.cit.*, p. 44.

<sup>464</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op.cit.*, p. 79.

visión fantástica, un “Disparate pictórico”.<sup>465</sup> En el caso de López Vázquez, continúa con su teoría sobre el mito de Prometeo, interpretando aquí desde el mito de la caja de Pandora y el castigo para los humanos, identificado con el alguacil y aludiendo al pecado carnal desde una vieja preñada.<sup>466</sup>

---

<sup>465</sup> GASSIER, P., y WILSON, J., *op.cit.* p. 317.

<sup>466</sup> LOPEZ, J. M., *op. cit.*, pp. 23-31.

#### 4.1. INTERPRETACIONES DE *PERRO SEMIHUNDIDO*



Figura 14: Francisco de Goya: *Perro semihundido*. c. 1819-1823. 131'5 x 79'3 cm.

Pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.

En primer lugar, se presenta la cabeza de un perro sobre un cúmulo de tierra, agua, arena movediza... No se sabe si el perro se está hundiendo o asomado tras la loma por la que estaría subiendo. Tampoco sabemos si mira algo, pues su mirada parece reflexiva orientada hacia algún motivo que podría no estar allí, parece hacerlo hacia su interior, una expresión metafórica de esa situación y en este sentido casi humana. No sabemos si esta mirada es anecdótica o reflexiva. No hay terreno firme sobre el que apoyarse. El

espacio en el que se encuentra es un lugar indeterminado, que posee una fisonomía cósmica. La narratividad de esta pintura es mínima, rozando la abstracción. Inanidad y silencio se representa en esta inquietante obra. A la derecha, una sombra de difícil interpretación podría semejar una gran figura espectral. La ambigüedad domina toda la escena. La obra de *Perro semihundido* es intemporal, sin remitirnos a lugar o tiempo concreto. Hay cierto estatismo, frente a la cualidad de lo momentáneo, del devenir. Deberíamos pensar qué motivó a Goya para pintar una cabeza de perro rodeada de la nada. Qué significaban los perros para él.

Hay dos tipos de opiniones sobre esta pintura para su interpretación. Las que han tenido en cuenta unas pequeñas manchas en la obra que parecen diminutos pájaros que vuelan en el aire dirigiendo la mirada del perro y, en cambio, las opiniones que desconocieron este dato o hicieron caso omiso de él, y que partieron a realizar sus interpretaciones sin saber de la existencia de este relevante detalle.

El negativo fotográfico de Jean Laurent, desvela que este perro podría estar observando estos pájaros que ya no se encuentran por el deterioro de la obra.<sup>467</sup> Según Arnaiz, la obra formaba una pareja complementaria con la supuesta quinceava pintura negra titulada *Cabezas en un paisaje*, anteriormente mencionada. Expone:

“El grupo de cabezas, (...) lo cierto es que se asoman desde el borde de la composición, como el perro detrás del montículo. El perro –la fidelidad, la lealtad- y el grupo de cabezas parecen atisbar, semiocultos, el mundo en su derredor. Lo que resulta mucho más significativo, al conocer la vieja foto de *El perro*, tomada por Laurent “in situ”, porque el animal acecha ensimismado a dos pájaros que revolotean ante él y que en las duras operaciones de despegue de la

---

<sup>467</sup> ARNAIZ, J. M., *op.cit.*

pintura y de su restauración han desaparecido. Así, si mientras las enigmáticas cabezas atisbaban lo que ocurría en el comedor, el perro se halla pendiente del vuelo de los pájaros en libertad.”<sup>468</sup>

En el caso de la radiografía, se ve a la derecha del animal una figura un tanto amenazadora, que hoy ha desaparecido casi por completo.<sup>469</sup> También señalaba, que debajo de la cabeza del perro había pinceladas que podían corresponder al paisaje oculto. La pintura que hoy vemos, se dice que es casi la misma que se nos muestra en las fotografías de Laurent.<sup>470</sup>

Con respecto a la restauración realizada por Martínez Cubells, sufrió bastante cuando se trasladó a lienzo, resultando bastante deteriorada y dificultando enormemente cualquier interpretación<sup>471</sup>.

Esta obra es una de las más complejas de toda la serie por la cantidad y diversidad de opiniones que existen al respecto. No sabemos, en primer término, si Goya dejó esta pintura sin terminar o no, puesto que carece de una anécdota que interprete la imagen de un modo narrativo, al no ser así, está abierta a todo tipo de interpretaciones sin ningún acuerdo entre ellas debido a la disparidad de las mismas.

No sabemos tampoco el motivo de que Goya eligiese un perro para esta imagen. El can es el animal amigo del humano. Hay sobre él muchas interpretaciones simbólicas. El simbolismo de fidelidad y obediencia es el más conocido, vinculado al simbolismo del cristianismo, donde es guardián y guía del rebaño. Algunos dioses son representados con la forma de un perro. En algunas culturas está vinculado con la muerte, como en la

---

<sup>468</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>469</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 16.

<sup>470</sup> GARRIDO, C., *op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>471</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009.

mitología griega, donde el Cancerbero es el guardián del reino de los muertos. El perro también está relacionado con el temperamento de la Melancolía. También forma parte del monstruo tricéfalo que simboliza la Prudencia. Asimismo, se relaciona con los símbolos de la resurrección y los símbolos maternos, etc. Lo que también podría ocurrir es que Goya hubiese elegido un perro para su obra sin pretender dar ningún simbolismo, simplemente por capricho o afecto hacia ese animal. En las cartas que escribió a Martín Zapater, comenta que sentía afición por salir de caza. Por ejemplo, en la carta del 23 de agosto de 1786, Goya escribe:

“Querido Martín. Yo ando, como, bebo bien y me divierto lo que puedo, que aun tengo el tubillo yinchado y por las noches mas, no me da mucho cuidado, pues he salido dos bezes a caza, la una fue con la Peñafiel y la otra con otros aficionados, en las dos cacerías he sido el sobresaliente en matar piezas con todo de mi pata mal y he cobrado fama que a la verdad poco mas acen los mas diestros, el Gitano lo tengo malo en poder de albéitar, pero ya ba bien he consentido que se muriera, es bueno pero tiene pocos pies y siente mucho el calor, y siempre ba o en coche o en calesín.”<sup>472</sup>

A lo largo de su trayectoria artística, pintó animales en sus obras, perros entre ellas, sin embargo, en esta imagen, el animal podría llamarnos la atención por la mirada tan humana que posee en medio de ese desolado y angustiante espacio vacío.

En cuanto a los títulos e interpretaciones, en el catálogo del Prado se titula *Perro enterrado en la arena*.<sup>473</sup> Charles Yriarte, en 1867, la llama *Un perro luchando contra la corriente*.<sup>474</sup> Opina que esta pintura es un boceto sin acabar: “La de la derecha no está

---

<sup>472</sup> GOYA, F., *Cartas a Martín Zapater*. (Edición de Mercedes Águila y Xavier de Salas), Madrid, Istmo, 2003, p. 235.

<sup>473</sup> SAURA, A., *op.cit.*, p. 70.

<sup>474</sup> *Ibid.*



terminada. La superficie es gris; se ve una cabeza de perro que parece luchar contra la corriente; pero no hay ninguna explicación y el esbozo está apenas preparado.”<sup>475</sup> En el caso de Sánchez Cantón, sigue la línea de interpretación de Yriarte, añadiendo que, el ir contracorriente, alude a cuestiones políticas.<sup>476</sup> También Aureliano de Beruete es de los autores que se decantan por el hecho de que la obra esté inacabada: “Cabeza de perro”, bello trozo de color que representa un asunto inexplicable. Dícese que no está terminado; también que es un fragmento.”<sup>477</sup> Emiliano M. Aguilera, discrepa del título que explicita el catálogo del Prado, en el que esta obra se titula *Perro enterrado en arena*. Añade que es la pareja de *Dos viejos comiendo*.<sup>478</sup> Expone además que hay un tópico que relaciona los perros con lo funeral:

“(…) ¿qué ve ese can del cuadro que acaba de titularse en el catálogo del Prado *Perro enterrado en arena*? Algo ve, sin duda, y en que ve algo está la clave de esta rarísima composición. Nada justifica el título dado últimamente a ésta. No parece que el animal esté enterrado. Está tras un primer término de tierra, acaso mal acoplado el perro, pero no hundido en ella. Y contrastando la insignificancia de la canina cabeza con el resto de la pintura, parece un cuadro inacabado o hay que pensar en que el asunto del cuadro está precisamente en... esa *invisibilidad*.”<sup>479</sup> “Máxime si la relacionamos con la atención que, bien expresada, se percibe en la mirada del perro. Mirada fija, tenaz y un poco atemorizada. Mirada que no puede por menos de intrigar. Un fluido astral parece alentar en la pintura. Mirándola, nos sentimos avisados de que algo de ultratumba inspiró al autor de ella. Hay un cambio de tonos, un matizado sin

---

<sup>475</sup> YRIARTE, C., *op. cit.*, p. 247.

<sup>476</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *La Quinta del Sordo*. Granada, Albaicín/Sadea editores, 1966, p. 7.

<sup>477</sup> DE BERUETE Y MORET, A., *op.cit.*, p. 125.

<sup>478</sup> AGUILERA, E. M., *op.cit.*, pp. 63-64.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 62.

justificación. Algo como una sombra, fluida y transparente. Ello es, con claridad se ve, el objeto de la atención canina. Y observando todo esto, el cuadro que se nos antojara inacabado se ve concluido.”<sup>480</sup>

También José Gudiol opina que podría ser un fragmento:

“Con razón se ha especulado mucho sobre esta obra, ya en su mera iconografía. Se supondría un fragmento, máxime por quienes no conciben que puede existir interés plástico en una simple superficie vacía animada con vaguedades tonales y por un solo contraste de color, señalado por la zona inferior. Pero el dinamismo que imprime a todo el campo pictórico, esa cabeza de perro, que asoma como acechando a las sombras, vitaliza además dicha superficie”, añadiendo que “se diría que Goya intuye una profundidad de valorar la ausencia de figuración en este espacio abierto que no es libre sino opresivo, y que se diría condicionado por la naturaleza del can, por su expresión algo azotada o afanosa”. <sup>481</sup>

Diego Angulo la tituló “Perro condenado a morir en la arena”<sup>482</sup> Este título es bastante arriesgado porque explica una situación que no sabemos si realmente ocurre en este cuadro. Además, vincula esta obra con las pinturas negras *Las parcas (Átropos)* y *Duelo a garrotazos*, debido a la temática de la muerte, ya que el perro también está “condenado a morir enterrado en la arena”.<sup>483</sup> Brugada, la tituló simplemente *Un Perro*.<sup>484</sup> Muchos críticos actuales siguen considerando la situación del animal o bien enterrado en la arena o luchando contra una corriente de agua. Ceferino Araujo, <sup>485</sup> le asigna un sentido político cuando se dice la frase “nadar contra corriente”. Mientras que

---

<sup>480</sup> *Ibid.* pp. 62-63.

<sup>481</sup> SAURA, A., *op.cit.*, pp. 86-87.

<sup>482</sup> ANGULO, D., “*op.cit.*”, p. 176.

<sup>483</sup> *Ibid.*, pp. 175-176.

<sup>484</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 131.

<sup>485</sup> ARAUJO SÁNCHEZ, C., *Goya*, Madrid, La España Moderna, 1895, p. 98.

la mayor parte de los autores citados en este estudio aceptan el título del catálogo del Museo del Prado, cuya sugerencia de un enterramiento gradual es tentadora desde el punto de vista literario. En el caso de Xavier de Salas<sup>486</sup> comenta al respecto: “La última de las pinturas, la que se hallaba junto a la puerta de la entrada –y de salida- el Perro, que a duras penas asoma la cabeza por entre algo que con Yriarte no creo sea arena, sino que es agua como escribió Araujo.<sup>487</sup> Con respecto a Richard Schickel opina que este perro “lucha estoicamente a pesar de su debilidad, contra una masa de tierra que amenaza sepultarlo”.<sup>488</sup> Según Gwyn A. Williams <sup>489</sup> este perro “absolutamente enigmático” se hunde en arenas movedizas. Fred Licht, después de comparar esta obra con otras de Goya comenta:

“No sabemos qué está mirando el perro. Es una acción totalmente “intransitiva”.

Tampoco sabemos dónde está, o dónde flota, o dónde se hunde. Los datos que habitualmente proporcionan las pinturas como algo normal y corriente, se han ocultado o están representados equívocamente. Como los perros se asocian en general con la lealtad, estamos por interpretar su paciente mirada como un acto de devoción; quizá espera ver aparecer a su amo por arriba. Pero si miramos la pintura asimilando poco a poco el significado del vacío inalterable y amorfo que se eleva sobre la cabeza, nos damos cuenta de que nunca se materializará lo que espera, sea lo que fuere. Nada ni nadie se percata de la existencia del perro. Una indiferencia amenazadora reina en el vacío tenebroso.”<sup>490</sup>

Y prosigue:

---

<sup>486</sup> DE SALAS, X., “Minucias sobre Goya. Sobre el significado de las “Pinturas Negras” de la Quinta”. En *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, vol. III, 1979, pp. 245-258.

<sup>487</sup> ARAUJO SÁNCHEZ, C., *op.cit.*, p. 98.

<sup>488</sup> SCHICKEL, R., *Goya et son temps*, Amsterdam, Time-Life, 1971.

<sup>489</sup> GWYN A. W., *Goya y la revolución imposible*, Barcelona, 1978.

<sup>490</sup> LICHT, F., *op.cit.*, p. 230.

“*El perro* es un símbolo trágico del sin sentido. Ningún amo invisible traiciona la esperanza patética del animal. No existe el amo y en consecuencia no está justificado que el perro mire hacia arriba. El hecho es que ni siquiera una interpretación tan simple es acertada precisamente porque *es* una interpretación. Es posible que *El perro* sea una señal indescifrable emitida por algún mecanismo, que, por exceso o por defecto, no está al alcance del entendimiento y la intuición del hombre. La desolación, el hastío continuo y el pánico de estar perdido en el infinito se reúnen en una sola imagen imperecedera que ha permanecido como un símbolo profético a lo largo del tiempo que nos separa de la época de Goya”.<sup>491</sup>

Camón Aznar<sup>492</sup>, duda sobre si el perro aparece sobre el borde de una loma de tierra o flotando sobre “un agua negra”:

“Es ésta una pintura inquietante precisamente por su inanidad. ¿Asoma esta cabeza sobre el borde de una tierra o flota sobre un agua negra? Es posible sea la cubrición o el arrepentimiento de alguna gran figura espectral que aquí se levanta originando el aullido del can porque otro misterio es esa luz dorada del fondo en el gran silencio espacial de este conjunto. Es como un último aullido en un universo fúnebre. Cabeza enigmática que se destaca inquietante y lúcida sobre un fondo indeterminado.”<sup>493</sup>

Con respecto a Guido Ceronetti,<sup>494</sup> esta obra tiene un carácter existencial:

“(…) al comprender probablemente que esta cabeza ahogada en una masa de indefinida amargura bajo un espacio enorme, quizá vacío, quizá poblado de seres

---

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>492</sup> CAMÓN AZNAR, J., *op.cit.*

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>494</sup> CERONETTI, G., *Une poignée d'apparences*, París, Albin Michel, 1988.

invisibles, quizá desnudo, quizá divino, un espacio cuyo extraño colorido no permite que sea llamado cielo sino en un sentido profundamente interior, era una imagen del infinito que no había que desviar a otro sentido ni corromper con añadidos y complementos. Arena o agua, cenizas de volcán, vacío onírico, y en cada expresión de la voracidad cósmica, un abismo sin nombre donde somos atrapados por los pies para hundirnos eternamente, o aspirados y lentamente cubiertos, sacándonos de la garganta una invocación desesperada (...) Es allí en donde Goya ha situado su perro. No es solamente un lugar, es un lugar humano, vísceras acéfalas, las profundidades donde habitamos”.

En cuanto a Alfredo de Paz, *Perro semihundido* puede vincularse perfectamente con el nihilismo.<sup>495</sup> Artur Lundkvist<sup>496</sup> ve en el perro a Goya o cualquier persona desesperanzada. Para Agustín de la Herrán, entre otros, podría representar la vida sobrenatural.<sup>497</sup>

Claude Ferment, en un artículo publicado en 1957,<sup>498</sup> relaciona las pinturas de Goya con las representaciones de ilusiones ópticas y mágicas realizadas en aquella época en Madrid por el belga Robertson. Pricilla E. Muller, se hace eco de este dato, situándolo en el contexto simbólico –la luz como verdad- dentro de la búsqueda romántica de lo sublime, deduciendo que la fantasmagoría de Robertson, y su macabra poesía, tuvieron relación con el programa de la Quinta del Sordo. Tal consideración no debe tomarse a la ligera, si tenemos en cuenta la importancia que ciertos artistas asignan a acontecimientos o experiencias capaces de enriquecer su propia y obsesiva iconografía.

Al fin y al cabo otros procedimientos gráficos –véase la fotografía y el cinematógrafo-

---

<sup>495</sup> GLENDINNING, N., “Las Pinturas Negras”. En *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios de Goya*, Madrid, UAM, 1992, p. 50.

<sup>496</sup> LUNDKVIST, A., *Goya*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.

<sup>497</sup> “Representa una gárgola, el olfato, las razas, la cantera de la Iglesia, el cielo, el órgano, la vida sobrenatural...” En DE LA HERRÁN, A., *op.cit.*, p. 51.

<sup>498</sup> FERMENT, C., “Goya et la fantasmagorie”, *op.cit.*

han influido en ciertas concepciones plásticas de nuestra época, así como múltiples situaciones y experiencias, tanto psicológicas como visuales, provocadoras de cruciales revelaciones.

Nigel Glendinning, opina que el perro, simbólicamente representa la confianza y fidelidad: “Y es posible que el perro dé la misma impresión (también con cierta ironía), si representa, como suele, la fidelidad el cariño que los humanos necesitamos y raras veces expresamos.”<sup>499</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez<sup>500</sup>, apunta sobre esta pintura que sólo “un elemento, el más patético, el más desolado en su soberana y solitaria simplicidad – un perro- podría aclarar leve y melancólicamente la escena”. Es esta imagen de la fidelidad, la más enigmática de la serie de las *Pinturas Negras*:

“en la que se encuentra la expresión más exacta y patética del gran artista: fiel a su condición de amargo testigo de la realidad, atento a los presentimientos de cuanto puede suceder, solo, angustiado, frente al dolor y a la oscuridad de la existencia, capaz de clamor y de rabia, de violencia justiciera y de un gesto generoso y heroico, pero finalmente reducido a no ser más que la víctima del tiempo devorador y de la ciega violencia de los hombres”.

Según Jeannine Baticle este cuadro es una alusión a la falta de fidelidad a la Iglesia, ya que se supone que el perro es el símbolo de la fidelidad a la misma y ahora se encuentra caído, viendo así una alusión a la caída de la Iglesia.<sup>501</sup>

---

<sup>499</sup> GLENDINNING, N., *Goya*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2005, pp. 134-135.

<sup>500</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Comment les peintures de la Quinta del Sordo devinrent les *Peintures Noires*” En *Goya, les visions magnifiques*, París, Guillaud Éditions, 1987.

<sup>501</sup> “L’Église tombée? *Domine cane*. Le chien étant le symbole de la fidélité à l’Église, ne pourrait-on voir ici une allusion à la chute de l’Église? Cette composition doit avoir un rapport avec celle qui se trouve en face, de l’autre côté de la pièce. Nous avouons ne pas avoir encore trouvé un sens satisfaisant, alors que la composition n° 1 et la composition n° 4, la Sorcellerie et le Christianisme, semblent s’opposer clairement.” En BATICLE, J., *op.cit.*, p. 456.

Nordström<sup>502</sup> que, por desgracia, se limita tan sólo al estudio de las pinturas de la sala de abajo sin la interpretación de las de arriba, comenta sobre la serie que “nos muestra en su tonalidad la crueldad de la vida, el tiempo y el genio melancólico como fuerzas oscuras y destructivas y a la Justicia como crueldad. Es una visión de la vida absolutamente pesimista creada por un hombre viejo, sordo y aislado durante un largo período de años y acontecimientos penosos”. Santiago Sebastián, relaciona esta obra con el tema de la muerte pero aludiendo a los ritos funerarios etruscos por la relación que establecen entre este animal y la muerte, por lo que interpreta este escenario donde se encuentra el animal, con los infiernos.<sup>503</sup>

“Sentido negativo tiene ‘El perro’, animal que figurará en los ritos funerarios de los etruscos, y del que hay una larga tradición sobre su fidelidad más allá de la muerte; no es animal que desentona en este contexto de ultratumba. ¿Acaso no está en los infiernos? Plutarco refiere en un mito que los aullidos de este animal se escuchaban desde el antro”.<sup>504</sup>

J. F. Moffitt, sigue la línea de la interpretación de Santiago Sebastián, añadiendo, además que este perro sería el Cancerbero guardián del Hades, los infiernos de la mitología griega, donde actúa como punto de conexión entre el mundo inferior de la planta baja, con el terrestre de la planta superior.<sup>505</sup> Opina: “aquel perro guardián puesto por Plutón entre los mundos inferior y superior”.<sup>506</sup> Recordemos que el perro era uno de los símbolos primordiales del concepto de la melancolía.<sup>507</sup>

---

<sup>502</sup> NORSTRÖM, F., *op.cit.*

<sup>503</sup> SEBASTIÁN, S., *op.cit.*, p. 276.

<sup>504</sup> *Ibid.*

<sup>505</sup> MOFFITT, J., “Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya”, Goya, 215, 1990, p. 292.

<sup>506</sup> *Ibid.*

<sup>507</sup> KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F., *op.cit.*, p. 311.

Con respecto al tema de la melancolía, características personales del melancólico pueden ser la cabeza apoyada, la mirada perdida etc., como antes comentamos. El perro, sería uno de los motivos auxiliares de la melancolía. Se convierte en el compañero del sufrimiento de la Melancolía.<sup>508</sup> El perro era el animal típico del dios Saturno, el dios melancólico. Este animal, tiene una naturaleza muy seria, pudiendo ser víctima de la locura, y, al igual que el pensador profundo, siempre está indagando en sus cosas. “El mejor perro” es aquel “qui faciem magis, ut vulgo aiunt, melancholicam prae se ferat”<sup>509</sup>, pudiéndose decir esto sobre el perro de Goya, así como el perro que acompaña a *Melancolía I* de Durero.

Prosiguiendo con López Vázquez, a su vez, interpreta la obra desde las teorías neoplatónicas, por lo que la obra de *Perro semihundido*, simbolizaría la contemplación del arrebató del alma que aguarda el retorno, por ello, su mirada se alza para observar la acción en que Ganimedes es raptado por Zeus y transformado en un águila.<sup>510</sup> Para este autor, el asombro del perro ha sido causado por la ascensión de Venus al cielo, cuyo regreso espera fielmente, así como por su arrebató en la contemplación de la belleza. Relaciona asimismo esta pintura con la ascensión de Ganimedes raptado por el águila de Zeus mientras un perro contempla la escena.<sup>511</sup> Priscilla E. Muller, asimila diferentes fuentes con esta obra. En primer lugar, conecta la obra *Al Aquelarre (Asmodea)* con *Perro semihundido* según la tradición persa del Libro apócrifo de Tobías.<sup>512</sup> A continuación, vincula la larga tradición medieval, en la que el perro se encarnaba con el diablo, como ocurrió en la parte I, de la segunda escena de *Fausto*, escrito por Goethe y publicado en 1808. Con respecto a la tradición española, esta figura también se

---

<sup>508</sup> KLIBANSKY, R.; PANOFISKY, E.; SAXL, F., *op.cit.*, p. 311.

<sup>509</sup> (Que tiene la cara, como vulgarmente se dice, más melancólica). Así Pierio Valeriano, citado en Giehlow (1904), p. 72. En KLIBANSKY, R.; PANOFISKY, E.; SAXL, F., *op.cit.*, p. 311.

<sup>510</sup> LÓPEZ, J. M., *op.cit.*, pp. 51-54.

<sup>511</sup> *Ibid.*

<sup>512</sup> MULLER, E. P., *op.cit.*, pp. 132-133.



encuentra en *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, La venganza más horrenda y muerte de *Marijuan* de Moratín. También, la tradición en la literatura ha dotado de cualidades humanas a los animales, entre ellos, los perros. Muller cita el *Satyricon* de Petronius, que era conocido en España durante la época en la que vivió Goya.<sup>513</sup> En el punto siguiente, lo vincula con la melancolía de Robert Burton, quien nos dice que, de entre los animales, son los perros los que pueden padecer la melancolía más humana, puesto que sueñan como lo hacen los humanos.<sup>514</sup>

Para Burton, la melancolía acompaña a la imaginación para producir los monstruos, al igual que Goya. A continuación, lo trata desde *Gli animali parlanti* de Giovanni Battista Casti, publicado en 1802, obra que Goya conocía y de la que hizo un homenaje en su Desastre N° 47, *Esto es lo peor!*. En la obra de Casti, el perro es el protagonista, encarnando buenos valores. Para España, es importante la obra de Casti, por vincularse a la política, traducéndose en los años 1813 y 1820.<sup>515</sup> También, *Perro semihundido* se puede vincular al Cancerbero guardián del Hades, como en la ilustración de Flaxman sobre la *Divina Comedia*, en el Canto VII.<sup>516</sup> En el punto siguiente, Priscilla E. Muller lo relaciona con el *Capricho* 89, *Ya es hora*, relacionado con el mito de la caverna de Platón, donde, esta pintura, de entre todas las obras, sería la que revelaría el mundo liberado de los efectos de la sinrazón que hay en la habitación. Por último, Muller vincula la figura de los perros con la emblemática y las *Empresas Morales* de Juan de Borja.<sup>517</sup> François Maspero<sup>518</sup>, interpreta esta pintura como un relato o parábola sobre el fin del mundo donde el perro espera, inútilmente, la llegada de su dueño, señalando el

---

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>514</sup> “Returning to the motif of the drowsing dog, Burton, in his seventeenth-century study on melancholy, averred that of all saturnine creatures of melancholic nature, dogs are most subject to humanlike melancholy since they dream as humans do.” En MULLER, E. P. *op.cit.*, p. 135.

<sup>515</sup> *Ibid.* p. 136.

<sup>516</sup> MULLER, E. P., *op. cit.* p. 137.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>518</sup> MASPERO, F., “Le survivant de la fin du monde”, *Le Nouvel Observateur*, 27 de abril de 1984.

valor simbólico de la fidelidad en los perros.<sup>519</sup> “¿Cómo todo ha comenzado?”, pregunta Shalámov en *Relatos de Kolymá*, “¿En qué día de invierno el viento ha cambiado y todo se ha transformado en algo horrible?”. Para Jesús María González de Zárate, es la imagen de la sumisión que soporta el pueblo llano ante los poderes despóticos:

“Considero que la idea del autor pudo ser más simple y que el animal fuera la expresión del pueblo, de su docilidad y desencanto ante esta situación que venimos detallando, de la sumisión tímida al poder despótico.” (...) “Es curioso observar cómo los rayos X han desvelado que frente a la figura del perro se elevaba un ser fantasmal que, por su posición, parece inferir miedo al animal. Se potencia con estos datos la imagen del perro como referencia a la sumisión impuesta por lo fantasmal, es decir, por el régimen del terror”.<sup>520</sup>

Jesús María González de Zárate, relaciona también esta imagen con la obra de Casti, como vimos con Muller, quien simboliza al animal como una referencia que aguarda los peligros, además de conectarlo también con el *Desastre 78, Se defienden bien*, donde un caballo se enfrenta a una manada de lobos y unos perros contemplan la escena pasivamente. Asimismo vincula este animal a las *Empresas Morales* de Juan de Borja, apuntando a la libertad perdida.<sup>521</sup> Según Aurelia María Romero Coloma, hay dos posibles interpretaciones. La primera sería el descontento por la situación histórica en España con la restauración del absolutismo de Fernando VII y la caída de los liberales. *Perro semihundido* está reprimido y atemorizado. La segunda interpretación estaría vinculada al estado anímico de Goya, donde ese animal, símbolo de fidelidad o lealtad, está semienterrado porque también lo están los valores del humano. Sencillez y

---

<sup>519</sup> *Ibid.*

<sup>520</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. *op.cit.*, p. 75.

<sup>521</sup> *Ibid.*

complejidad se encierran dentro de esta misma obra, podría ser la representación de la soledad e inseguridad, de la autoconciencia de esa situación. Representa *El Perro*, la negación de cualquier optimismo ilustrado o moderno, es el desencanto que acompañará a esta época, rechazando cualquier idealización de nuestra situación, además de transmitirnos que su autoconciencia es la nuestra. Puede que el pintor fuese consciente de la desesperación y angustia por su propia mortalidad.<sup>522</sup> “”El Perro”, animal que figuraría en los ritos funerarios de los etruscos, y del que hay una larga tradición sobre su fidelidad más allá de la muerte; no es animal que desentona en este contexto de ultratumba. ¿Acaso no estará en los infiernos? Plutarco refiere en un mito que los aullidos de este animal se escuchaban desde tal antro.”<sup>523</sup> En el Instituto Amatller de Barcelona hay una fotografía sobre esta agua, fango, arena o roca, a la derecha se encuentra una especie de cabeza equina, pero no ha sido confirmado por el examen de rayos X. Con respecto al simbolismo, de la figura del perro, Aurelia María Romero Coloma apunta a que éste es el emblema de la fidelidad, como afirmó Ferguson<sup>524</sup> sobre las figuras de damas en los sepulcros medievales. En el simbolismo cristiano también tiene significado de guía del rebaño, es decir, de sacerdote.<sup>525</sup> Juan José Junquera dice al respecto de esta obra:

“Se había supuesto que la restauración ocultó el cuerpo del perro y a un hombre -¿un cazador?- situado a nuestra derecha, en el lugar ocupado por una gran mancha ocre. Las radiografías y cortes estratigráficos, por el contrario, muestran que nada hay debajo sino el esbozo del paisaje sobre el cual se pintó al can. No

---

<sup>522</sup> ROMERO COLOMA, A. M., “Apuntes sobre Goya”, en el diario *La Voz del Sur*, Jerez de la Frontera, 7 de julio de 1978.

<sup>523</sup> SEBASTIÁN, S., *op.cit.*, pp. 268-277.

<sup>524</sup> FERGUSON, G., *Signs and symbols in christian art*, Nueva York, 1954.

<sup>525</sup> PINEDO, R., *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, 1930.

sabemos cuál pueda ser el significado de la pintura pero, en todo caso, la mirada del perro la convierte en una de las más turbadoras de la serie”<sup>526</sup>

Aunque la mancha oscura también puede parecer una figura fantasmal.

Vemos que la sencillez de esta pintura donde sólo parece mostrarse una cabeza de perro, frente al resto de composiciones que habían sido pintadas en la Quinta, la hizo parecer desapercibida, puesto que era calificada como un fragmento o una obra inacabada. No obstante, durante el XX, se convertirá en la joya de la corona de este conjunto, puesto que su sencillez desvela la complejidad de esta obra desde la perspectiva del arte moderno. Entre otros, André Malraux, la ve como una de las obras culmen de la modernidad, diciendo que “parece la obra de un medium”, para “resucitar con angustia formas perdidas en las tinieblas del Génesis”.<sup>527</sup> Conforme Pierre Gassier, la describe como se podría hacer con cualquier obra que perteneciera a la corriente del Surrealismo: “la imagen más sorprendente, en todo caso la más audaz de todas, desafiando cualquier análisis ya que no se refiere más que al mundo irreal de la alucinación”.<sup>528</sup> Añade: “la audacia del tema no ha sido jamás igualada: solamente mediante la cabeza de un perro emergiendo en un paisaje muerto, Goya expresa la intensidad de un drama que superando lo irracional se transforma en algo humano.”<sup>529</sup> También, de ella opina “(...) es quizás el más extraño de todos los cuadros y que produce una fuerte y turbadora impresión, dejando a la imaginación del espectador volar libremente, sin posible respuesta a la pregunta sobre la verdadera intención del autor”.<sup>530</sup>

---

<sup>526</sup> JUNQUERA., J. J., *op.cit.*, p. 70.

<sup>527</sup> MALRAUX, A., *Saturno*, París, Gallimard, 1950 y 1978.

<sup>528</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 46.

<sup>529</sup> GASSIER, P., *Goya, témoin de son temps*, Friburgo, Office du Livre, 1983.

<sup>530</sup> GASSIER, P. y WILSON, J., *Vida y Obra de Francisco de Goya*, Barcelona, Editorial Juventud, 1974, p. 318.

“Es el más asombroso y sin duda alguna el más atrevido de todos los cuadros de la Quinta: un perro se está hundiendo en la arena movediza, ya no se ve más que su cabeza, con vida -¿por cuánto tiempo?-, en un marco totalmente desnudo y abstracto. El tema desafía a cualquier análisis y pertenece al mundo irracional de los sueños y de las alucinaciones.”<sup>531</sup>

El mismo autor, en otra obra posterior,<sup>532</sup> escribe que “la audacia del tema no ha sido jamás igualada: solamente mediante la cabeza de un perro emergiendo en un paisaje muerto, Goya expresa la intensidad de un drama que superando lo irracional se transforma en algo humano”. Según Pita Andrade: “La más extraña, entre las pinturas de tamaño reducido, en la que representa la Cabeza de un perro que asoma, mirando con atención hacia arriba, por el borde de un terreno (¿): el interrogante es necesario teniendo en cuenta la impresión de cuanto rodea la cabeza del animal; si desapareciera tendríamos un cuadro no figurativo rico en tonos sienas.”<sup>533</sup> No obstante, Valeriano Bozal, además de vincular la obra de Goya con la de Saura en su texto de “El perro de Goya”<sup>534</sup>, esta pintura de composición aparentemente sencilla la conecta con una pintura de Ingres llamada *El sueño de Osián* (1813, Montauban, M. Ingres), donde el poeta aparece con dos perros. Uno de ellos, Bozal lo relaciona con el perro de Goya, que ofrece tanto similitudes como diferencias substanciales, pues la pintura de Ingres es anecdótica, nos deja realizar una interpretación narrativa desde una distancia:

“No sucede lo mismo con la pintura de Goya: no hay en ella nada distante, ninguna narración, nos interpela en su sencillez, no necesitamos de

---

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>532</sup> GASSIER, P., Goya, *témoin de son temps*, Friburgo, Office du Livre, 1983.

<sup>533</sup> PITA ANDRADE, J. J., *op.cit.*, p. 190.

<sup>534</sup> BOZAL, V., “El perro de Goya”. En BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1995, pp. 430-437.

conocimiento erudito alguno para sentirnos afectados por ella, para ponernos en lugar del perro.

Contemplamos a Osián, contemplamos sus figuras soñadas, no seremos nunca una de ellas, nunca seremos el bardo apócrifo. Pero la figura es símbolo de la melancolía y, como tal, se dispone en la imagen ante nosotros, como un espejo en el que podemos mirarnos y que nos enseña cómo somos, a la manera de, sin por ello ser él, ni tampoco parte de su sueño. La de Ingres es una imagen didáctica que nos aclara algo de lo que está sucediendo mediante explicaciones. Esas explicaciones marcan una distancia, la de la contemplación.

El perro de Goya nos pone en su lugar. Saura ha pintado que Goya es el perro y que el perro somos nosotros. Ese es nuestro lugar, tal es nuestra situación y el énfasis en el que el firmamento nos “recorta”, nos dispone. La inexistencia de anécdota cancela la distancia de la contemplación y, con ella, del consuelo. No leemos, no reconocemos un relato, una acción o una historia –y, en este sentido, nada más anticlásico que el cuadro de Goya-, no podemos identificarnos con algo que nos entretenga o asuste, pero que, a pesar de todo, gracias a la forma de la narración, podamos dominar.

El perro se hunde, pero también puede salir de la eventual ciénaga en la que quizá se encuentre. Ni siquiera en este punto es posible imaginar la narración. Goya no ofrece asidero alguno, su imagen es la de la inestabilidad; no hay espacio o fundamento sólido para el perro, y éste no se refiere a nada que no sea su propia existencia, su propia situación: su situación es el motivo protagonista de la imagen. Si se hunde es él quien se hunde, si logra escapar, es él el que lo

logra. El perro es la representación de la subjetividad que carece de asidero alguno, que sólo depende de sí mismo.”<sup>535</sup>

También *Perro semihundido* se ha considerado desde la perspectiva de Bozal como la más moderna de las *Pinturas Negras*. El fondo y el talud por el que asoma la cabeza del perro, hablan de una gran abstracción no correspondiente a la época del pintor. No hay nada narrativo en ella. Esa visualidad es un rasgo distintivo del arte contemporáneo.<sup>536</sup> Carlos Foradada en su investigación, opina que el animal aleja la vista del mundo real, (las demás *Pinturas Negras*), señalando los pájaros que se encuentran en el aire, interpretándolo como la primera representación del concepto contemporáneo de libertad, por lo que se vincula, a su vez, esta obra con la de Picasso y sus palomas.<sup>537</sup> Con respecto a Antonio Saura, teórico y pintor, ha mantenido en su trayectoria artística un gran vínculo con el trabajo de Goya, sobre todo, con *Perro semihundido*. Así, Saura, a quien hemos considerado nuestro pintor contemporáneo clave para el estudio de Goya en el arte moderno, ve una gran diversidad de interpretaciones en esta obra:

“(…) ¿y si el perro, además de ser Cérbero del reino de los muertos, criatura en el gran desierto del mundo, alegoría renacentista de la ascensión del espíritu, emblema de fidelidad y de la melancolía, fuese también, en plástica simbiosis, un retrato, una metáfora de un retrato humano, una reflexión sobre nuestra propia condición y, por qué no, un autorretrato de Goya transformado en perro? ¿y si todo ello, a un tiempo, se hubiera hecho posible en la imaginación del

---

<sup>535</sup> BOZAL, V., “El perro de Goya”. En *Saura-Decenario*, Zaragoza, Diputaciones Provinciales de Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, pp. 130-131.

<sup>536</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009.

<sup>537</sup> FORADADA, C.,”, *op. cit.*, p. 208.

pintor cuando decidió despojar su pintura de todo accesorio para fijar esencialmente una ínfima soledad?”.<sup>538</sup>

En el trabajo de Saura, a partir de la década de los cincuenta del XX, va a ir acercándose paulatinamente al informalismo. Además, al igual que otros, ubica a Goya al inicio de la modernidad, por no haber seguido los preceptos artísticos estipulados, sino dar rienda suelta a su creatividad. El Informalismo se configuró aquí como una corriente que sigue el “estilo goyesco” que dispusieron los románticos y que la historiografía reconoce como típicamente español.<sup>539</sup>

---

<sup>538</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 95.

<sup>539</sup> DÍAZ, J., “Goya según Antonio Saura”, *Seminario Goya y su Contexto*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 446-450.





## **II. PARTE PRÁCTICA**

## 5. FORTUNA CRÍTICA

La fortuna crítica de Goya ha ido variando dependiendo del gusto y estética de cada época. En el libro de Nigel Glendinning, *Goya and his critics*, se establece un recorrido sobre la apreciación de la obra de Goya desde su época, hasta los años setenta del XX, habiendo desde el 2017 una reedición nueva a cargo de Jesusa Vega.<sup>540</sup> Asimismo, la obra del aragonés se relacionó con ámbitos tales como la política o incluso la psicología, dependiendo del momento.<sup>541</sup> Con respecto al trabajo de Goya, su ingente bibliografía refleja una gran diversidad de interpretaciones en su persona y obra, también acaecido gracias a la variedad en su arte.<sup>542</sup> Debemos tener en cuenta que es importante la cantidad de obras que conocen los críticos, debido también a la accesibilidad de la misma, por lo que éste también es uno de los factores que hacen variar las interpretaciones. Cuando las pinturas se presentaron en la Exposición Universal de París en el año 1878, por el Barón d'Erlanger, recibieron críticas muy negativas, entre otros, tales como las de Phillip Gilbert Hamerton, como veremos.<sup>543</sup> Después, el barón regaló las *Pinturas Negras* al Estado español. Se ubicaron en el Museo del Prado por la Real Orden del 20 de diciembre de 1881. El Prado no mostró todo el conjunto de pinturas hasta 1898, hasta que uno de los hijos del Barón protestó para que se exhibiesen. En la edición de 1903 de los catálogos del Prado, se expusieron juntas por primera vez, en el apartado “Colección de la casa de Goya”. De esta manera se expusieron ya permanentemente, incrementando su fama y siendo unas pinturas clave para el arte posterior, para los impresionistas, expresionistas y también se le considera precursor de los surrealistas. Para algunos artistas, la obra de Goya se convirtió en punto

---

<sup>540</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus Críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982. Reeditado por Jesusa Vega recientemente: GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos (y otros ensayos)*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017. (Edición e introducción de Jesusa Vega).

<sup>541</sup> Aparte, Goya también ha tenido diversas interpretaciones desde la política, psicología etc., que aquí no incluimos ya que el objetivo de este estudio es la influencia de Goya en el arte posterior.

<sup>542</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus Críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, p. 13.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 127.

de partida de su obra, como, en el caso de España lo dos Lucas y Mariano Fortuny en el XIX y Pablo Picasso y Antonio Saura en el XX. En el extranjero, Eugène Delacroix, Édouard Manet, Odilon Redon, etc. El trabajo de Goya también llega a los campos de la literatura y el cine, así como en otros diferentes ámbitos. En este apartado, no obstante, citaremos los críticos o artistas que consideramos más relevantes en cada época para este estudio.

En cuanto al contexto crítico a tener en cuenta, en el caso de los españoles y los residentes en España a finales del XVIII y comienzos del XIX, Goya sería concebido como una personalidad que la gran mayoría le conocía como pintor decorativo y diseñador de cartones para tapices (en el caso de los que tuvieran acceso al palacio real y ducal), retratista, pintor religioso, creador, asimismo de los aguafuertes de los *Caprichos* y *Tauromaquia* (aparecidos en 1799 y 1816 respectivamente) y grabador de cuadros de Velázquez. Sin embargo, a no ser que se perteneciera al círculo cerrado del artista, pocas personas tendrían acceso a su obra pictórica imaginativa, a sus *Desastres de la Guerra* y *Disparates* (ediciones que se publicaron póstumas, en 1863 y 1864 respectivamente) y dibujos satíricos con temática política y religiosa.<sup>544</sup>

El Prado, cuando se abrió como Galería Real, sólo contaba con dos cuadros de Goya: el retrato ecuestre de María Luisa y el de Carlos IV. A lo largo de los años se fueron incorporando más obras suyas.<sup>545</sup> Con respecto a las *Pinturas Negras*, se donaron al mismo, las catorce pinturas por el barón D'Erlanger, aunque no se exhibieron de inmediato. Cinco de ellas se catalogaron en 1889 por vez primera, cuatro se colgaron durante la década de 1890 en varios Ministerios y el resto se almacenaron.<sup>546</sup>

---

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>545</sup> *Ibid.*

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 23.

Con respecto a los críticos extranjeros de Goya por esta época, tan sólo conocían su faceta como grabador. En el año 1835, Carderera nos hablará sobre pintores franceses que seguirán la estela de Goya, que habían “puesto en evidencia el mérito del nuestro artista”.<sup>547</sup> Hubo un gran interés por sus *Caprichos*.<sup>548</sup> Sobre todo, por las críticas a la Inquisición en España y las órdenes religiosas. El Goya pintor apenas se conocía. Por ejemplo, en el caso de Francia, Eugène Delacroix, conocedor de los *Caprichos* desde marzo de 1824, en sus diarios aparecería escrito su intención de dibujar “caricaturas al estilo de Goya”.<sup>549</sup>

A mediados del siglo XIX, las opiniones entre críticos españoles y extranjeros no diferirán tanto, puesto que la obra de Goya comenzará a abrirse paso al extranjero.<sup>550</sup> Ya a finales del XIX, el interés de Goya también llegó hasta América, hasta el XX, mediante bastantes adquisiciones privadas, como en el caso de los Havemayers, que, entre otros, adquirieron las *Majas al Balcón* (1810-1812, Nueva York, Metropolitan Museum de Nueva York). También numerosas exposiciones mostraron la obra de Goya, entre ellas, la Gran Exposición de 1878 de París, donde se exhibieron las *Pinturas Negras* por primera vez. Como la obra de Goya comenzó a suscitar el interés de tal manera, también empezaron a aparecer copias e imitaciones, como en el caso del pintor Eugenio Lucas y dos cuadros de corridas de toros del Ashmolean Museum de Oxford, donde ahora se atribuyen a Goya, según Xavier de Salas.<sup>551</sup>

También se comenzó a hacer accesible al público la reproducción fotográfica de la obra de Goya. En el caso de las *Pinturas Negras*, éstas se fotografiaron entre 1863 y 1866,

---

<sup>547</sup> ROMERO, L., *Temas Literarios Hispánicos*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2013, p. 98.

<sup>548</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus Críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, p. 24.

<sup>549</sup> *The Journal of Eugène Delacroix*, trad. Walter Pach, Londres, 1938, p. 70.

<sup>550</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 24.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 29.

probablemente por Jean Laurent, para ilustrar una monografía que, después, no fue publicada.<sup>552</sup>

Así como las publicaciones sobre Goya y sus ilustraciones fueron aumentando. En el caso de Eduardo Gimeno y Canencia, grabó cuatro *Pinturas Negras* para *El Arte en España*, en el año último de su vida.<sup>553</sup>

Aun así, el conocimiento de la obra de Goya fue muy desigual a lo largo de la segunda mitad del XIX y comienzos del XX.<sup>554</sup> En el caso de las *Pinturas Negras*, fueron poco estudiadas, pues Carderera, en un artículo publicado en 1838 hizo sobre ellas una breve referencia, así como G. Cruzada Villaamil, en 1868, les dedicó un pequeño ensayo. Charles Yriarte describe estas obras en su libro y también, P. L. Imbert, las describió después de verlas en el año 1873.

Durante la época de Goya, los principios estéticos y los criterios artísticos sufrieron un cambio, puesto que se comienzan a abandonar las jerarquías de los valores clásicos en literatura y en pintura, ya que, en el XVII se comenzó a producir la *Querelle* entre Antiguos y Modernos.<sup>555</sup> A comienzos del XIX, el principio del *Buen Gusto*, tan acogido en España con el pintor Mengs, comenzó a perder prestigio, al igual que la belleza idealizada y el seguimiento de los principios de la antigüedad clásica. Lo que comenzará a primar es la subjetividad del propio artista. Goya será una de las personalidades que contribuyó a este nuevo modo de parecer en España.<sup>556</sup>

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>553</sup> *Ibid.*

<sup>554</sup> *Ibid.*

<sup>555</sup> MARCHÁN FIZ, S., *op.cit.*

<sup>556</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 44.

Sin embargo, en los inicios de la carrera de Goya, lo que resultaba relevante eran las exigencias que demandaba el gusto académico:

“Fue discípulo de don José Luzán en Zaragoza, con quien aprendió los principios de dibujo, haciéndole copiar las estampas mejores que tenía; estuvo con él cuatro años, y empezó a pintar de su invención hasta que fue a Roma; no habiendo tenido más maestro que sus observaciones en las cosas de los pintores y los cuadros célebres de Roma y España, que es de donde ha sacado más provecho.”<sup>557</sup>

Sus pinturas religiosas, retratos y cartones para tapices fueron muy respetados por ceñirse a las normas académicas.<sup>558</sup> Además, la fama de Goya ha comenzado a crecer como prueba un artículo anónimo en el *Diario de Madrid* el 17 de agosto de 1798, donde se le considera como ejemplo culmen de la escuela española en cuanto a la habilidad técnica.<sup>559</sup>

Aun así, en el arte de Goya hay una pequeña reminiscencia de rebeldía, pues algunos de los trabajos que se le encargaban no se ajustaban a veces a lo que realmente le pedían. El origen usualmente se encontraba en el rechazo de las convenciones artísticas y su técnica rápida y espontánea en algunos de ellos, entre ellos, como ocurrió en la disputa que mantuvo con su cuñado Francisco Bayeu y los frescos del Pilar.<sup>560</sup>

Las primeras referencias a la originalidad y capacidad imaginativa de Goya se fechan en los años noventa del XVIII.<sup>561</sup> En la memoria que presentó a la Academia de San

---

<sup>557</sup> *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey...*, 1828, 67-8.

<sup>558</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus Críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, p. 50.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 58.

Fernando para la revisión del programa de enseñanza de 1792, expone, entre otros: “Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura (...)”.<sup>562</sup>

En el caso de Moreno Tejada, introduce el concepto de lo sublime, muy en boga durante el XVIII, cuando crea un poema sobre la obra *Invierno* de Goya, pintura que, por otra parte, no sigue los principios neoclásicos, sino la originalidad del autor. En este poema en concreto, Tejada habla acerca del horror de la soledad.<sup>563</sup> Otros poetas también seguirán su ejemplo.

En el caso de comentaristas extranjeros, tales como el conde Jacobo Gustav de la Gardie, quien había viajado a Madrid después de la Restauración de Fernando VII, apreciaba la imaginación de Goya y su habilidad para la caricatura. El 2 de julio de 1815, visitó a Goya a su estudio, relatando en su diario observaciones sobre su técnica y temperamento:

“Goya... no estaba en casa, pero sin embargo pudimos ver su estudio, así como su colección de cuadros, casi todos ellos de su propia mano. Su estilo personal es parecidísimo al de nuestro habilidoso y muy lamentado Desprez. La imaginación igualmente viva, la ejecución igualmente atrevida y original; varios cuadros estaban hechos sin tan siquiera haber usado el pincel, simplemente con los dedos o con la espátula. Sus caricaturas son extraordinarias –La Marquesa Arizza de un extraordinario parecido... -. Goya, que está casi sordo, está también amenazado de ceguera, lo cual no afecta, por otra parte, su vena satírica. Está viviendo con estrechez, lo cual es también atribuible a su curioso estado

---

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 64.



mental y a sus caprichos. Un buen día tuvo la repentina idea de escribir una carta legando toda su fortuna, que era considerable, a su hijo y nuera.”<sup>564</sup>

Su amigo Ceán Bermúdez, no está muy convencido de las técnicas originales de Goya, puesto que no está a favor de algunas técnicas del aragonés, como pintar con los dedos. En una nota a un pasaje, comenta:

“Yo he visto pintar con los dedos y con la punta del cuchillo a mi amigo don Francisco Goya, y sin embargo de hacer buen efecto, le dije con franqueza lo que dijo Miguel Ángel Buonarota [sic] cuando vio en la iglesia de Scala Santa de Roma una tabla que había pintado con los dedos Ugo de Carpo: “Mejor hubiera sido que la pintase con pinceles””.<sup>565</sup>

Con respecto a la época del Romanticismo y el Realismo y su visión sobre la figura y obra de Goya, la Guerra de la Independencia alentó a los españoles a rechazar las doctrinas neoclásicas de aquellos ilustrados franceses. También hubo un auge del nacionalismo en los años de la posguerra, se considera la obra de Goya y su imagen como reflejo del arte nacional, desde una óptica romántica. También por ese cariz de rebeldía del aragonés frente a la Academia, fue bastante elogiado por los románticos.<sup>566</sup> Uno de los primeros ejemplos para considerar a Goya como portavoz del romanticismo fue un artículo de Somoza, publicado por el *Semanario Pintoresco Español*, en 1838.<sup>567</sup>

---

<sup>564</sup> Véase Per BJURSTRÖM, P., “Jacob Gustaf de la Gardie och Goya”, *Meddelander från Nationalmuseum*, Estocolmo, 86, 1962, pp. 77-81.

<sup>565</sup> BATICLE, J., “Un nuevo dato sobre los Caprichos de Goya” *Archivo Español de Arte*, XLIX, 1976, 195, p. 330.

<sup>566</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 83.

<sup>567</sup> Véase SOMOZA, J., *Obras... Artículos en prosa*, 1842, “El retrato de Pedro Romero”, 55.

Los aspectos más explotados por los Románticos de la biografía de Goya es su amor por la Duquesa de Alba y su pasión por los toros.<sup>568</sup> También por su rechazo al idealismo neoclásico.<sup>569</sup> En el primer artículo de Valentín Carderera, publicado en *El Artista* en 1835, entre otros, se hacen comentarios sobre el impacto de la obra de Goya en pintores románticos franceses tales como Víctor Hugo que revelan la intención de Hugo de imitar los *Caprichos* de Goya.<sup>570</sup> Para Carderera, la obra del aragonés era símbolo del carácter nacional, aunque no tiene en cuenta las ideas políticas y liberales. Hasta la caída de Isabel II, en 1868, será cuando la personalidad liberal del pintor comience a cuajar y también resulte un referente de identidad para los españoles.<sup>571</sup>

El movimiento romántico en España surgió en el extremo conservador. Los pintores románticos como Leonardo Alenza o Eugenio Lucas padre, se basaban en los temas nacionalistas o imaginativos más que en los temas políticos de Goya.<sup>572</sup>

En cuanto a la visión de Goya fuera de España, se veía como un hombre satírico y crítico de los valores de su tiempo, utilizando la imaginación romántica.<sup>573</sup>

En el caso de Gautier, sus contribuciones a la crítica de Goya fueron, entre otros, sus artículos, tales como *La Presse* (1838) y *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire* (1842). Gautier se centró, entre otros, en la imagen romántica del Goya amante de los toros creador de la Tauromaquia y torero.<sup>574</sup> También en el aspecto donde sus caricaturas son, a la manera de E. T. A. Hoffmann, mezclan fantasía y crítica, desde una atmósfera tenebrosa.<sup>575</sup>

---

<sup>568</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus Críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, p. 84.

<sup>569</sup> *Ibid.*

<sup>570</sup> *Ibid.*

<sup>571</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 93.

Charles Baudelaire, le dedicará a Goya un poema titulado “Les Phares” (Los Faros), publicado en 1857, en la colección *Les Fleurs du Mal*, que recuerda escenas de los *Caprichos*.<sup>576</sup>

“Goya, esa pesadilla tan llena de misterios,  
fetos que en pleno aquelarre se están cociendo,  
viejas que se miran al espejo y muchachas desnudas  
ajustándose las medias para tentar a los demonios”<sup>577</sup>

Baudelaire indaga en el tema de la belleza y la fealdad, pues en Goya, la fealdad, se había entendido como una existencia positiva del mal o como una inferioridad moral, sin embargo, en un contexto grotesco, se convierte en caricaturesco. También Baudelaire indagará en la fantasía en los *Caprichos* del aragonés.<sup>578</sup>

Para Delacroix se convirtió en un referente. Sus *Caprichos* los admiraba por su extraordinaria capacidad en la expresión y movimiento de sus personajes.<sup>579</sup>

Laurent Matheron, en 1858, quien era amigo de Delacroix, publicó la primera biografía, dando la imagen del espíritu español y concediéndole habilidades para la sátira, los amoríos y creando una imagen de rebelde pasional que se batía en duelo.<sup>580</sup> Este libro proporcionó más conocimiento sobre la obra del pintor, divulgando una imagen que aún persiste. En el caso de Laurent Mathéron, concibe a Goya desde el realismo como una

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>577</sup> BAUDELAIRE, C., “Los faros”. En *Las flores del mal*, Madrid, Edaf, 1857.

<sup>578</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 99.

<sup>579</sup> *Manet, Velázquez: la Manière espagnole au XIXe siècle* (catálogo de exposición), París, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 127.

<sup>580</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

rebelión opuesta al neoclasicismo, y, por otra parte, el realismo romántico desde una perspectiva nacional.<sup>581</sup> También creó la imagen de un Goya escéptico, nada creyente en la doctrina religiosa.<sup>582</sup> A partir de este punto, en muchas narraciones del romanticismo, se cuenta la bravura de Goya, que comenzaría a formar parte de la tradición española y el gusto por la técnica del tenebrismo, así como la pincelada agresiva.<sup>583</sup> Sin embargo, Matheron no alude a las *Pinturas Negras* en ninguna ocasión.

El sucesor de Mathéron fue Charles Yriarte, quien fue su biógrafo siguiente, representando el pináculo sobre la imagen romántica del pintor aragonés. Concibe a Goya como un “Don Juan”, amante de los toros, y hombre apasionado que se bate en duelos.<sup>584</sup> Había tres artistas en Goya: el pintor monumental de frescos y temas históricos, el retratista y el grabador.<sup>585</sup> También Yriarte sigue a Matheron cuando habla del Goya escéptico.<sup>586</sup> En cuanto a las *Pinturas Negras*, Yriarte las encuadra dentro de la tradición realista, donde Goya había tomado los temas de la mitología, despojándolos de su convencionalidad para mostrar horrores humanos. El tratamiento no sería realista, pero sí el concepto subyacente.<sup>587</sup> Además, considera las *Pinturas Negras* nada más que bocetos preliminares de lo que serían obras realistas, sin ningún tipo de interpretación simbolista.<sup>588</sup>

No obstante, los autores del siglo XIX más conservadores, anti-románticos, rechazaron las teorías de la mayoría de críticos románticos.

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>583</sup> ROMERO, L., *Temas Literarios Hispánicos*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2013, p. 99.

<sup>584</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 103.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>586</sup> *Ibid.*

<sup>587</sup> *Ibid.*, 107.

<sup>588</sup> *Ibid.*

El primer crítico influyente sería Manuel Zapater y Gómez, quien era sobrino de Martín Zapater, amigo de Goya a quien éste escribía sus cartas.<sup>589</sup> En primer lugar, rechazó las teorías francesas sobre las aventuras de Goya en Zaragoza.<sup>590</sup> Con respecto a las cartas que Goya escribió a Martín Zapater, Manuel las cita exponiendo los pasajes donde habla de su contacto con la familia real y los círculos aristocráticos y rebatiendo la teoría romántica de que era amigo del populacho y se acompañaba de actrices y toreros.<sup>591</sup> Además también está en contra del Goya escéptico y crítico de las órdenes religiosas, exponiendo la faceta católica de Goya.<sup>592</sup> También rebate que el aragonés saliese con mujeres, dando una imagen de buen marido.<sup>593</sup>

En el caso del inglés Philip Gilbert Hamerton, en 1879, quien había visto las *Pinturas Negras* en la Exposición Universal de 1878, las criticó negativamente, puesto que consideraba que:

“Goya hubiera buscado la fealdad como Rafael la belleza; que hubiera pretendido la torpeza en la composición como Rafael pretendía la elegancia de sus diseños; que se hubiera deleitado en la suciedad del color y en la brutalidad de estilo como Persigno se complacía en sus azules celestiales, y Bellini en la habilidad de su mano”.<sup>594</sup>

Como vemos, estas pinturas tampoco fueron del agrado de algunos. También el francés P. L. Imbert, que las describió cuando estaban todavía en las paredes de la Quinta, reaccionó negativamente con el *Saturno devorando a un hijo*.

---

<sup>589</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus Críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, p. 118.

<sup>590</sup> *Ibid.*

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>592</sup> *Ibid.*

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 305.

El senador italiano Tullo Massarani escribió sobre ellas que “todo el espanto que el delirio demonomaniaco puede engendrar en una mente enferma, está presente en la obra”.<sup>595</sup>

También, Philibert Bréban dijo que estas pinturas habían provocado “muchas críticas” y “discusiones acaloradas”.<sup>596</sup>

En el caso del crítico alemán Julius Meier-Grafe, critica la obra de Goya porque piensa que, en primer lugar, es incapaz de terminar satisfactoriamente un cuadro y, en segundo lugar, le falta disciplina. Con respecto al cuadro de la marquesa de Solana, *Rita Barrenechea* (1794-1795, París, Museo del Louvre) expone:

“No podéis concebir nada más arriesgado en su género que requiera precisamente las cualidades que normalmente echamos en falta tan dolorosamente en Goya: buen gusto y auto-control. Un hombre peculiar. Capaz de todo, capaz incluso de trabajar mucho, debió de tener más de cien naturalezas diferentes. No hay conexión alguna entre este cuadro y las espantosas escenas de la Casa Goya (las *Pinturas Negras*) de los *souterrains* del Prado. Y para confundir más las cosas, se dice que ambas se pintaron aproximadamente en la misma época.”<sup>597</sup>

El Impresionismo, posteriormente, relacionará a Manet con Goya. Aquél, creará obras tales como *La Ejecución del Emperador Maximiliano* (1867, Mannheim, Städtische Kunsthalle) y *El Balcón*, (1868-1869, París, Museo de Orsay) que tienen una gran influencia del pintor aragonés.<sup>598</sup> Además, la técnica utilizada por Goya, en este caso,

---

<sup>595</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, *Goya and the Black Paintings*, 1964, p. 81. (Apéndice de Xavier de Salas).

<sup>596</sup> *Ibid.*

<sup>597</sup> MEIER-GRAEFE, J., *The Spanish Journey*, 1926, p. 51.

<sup>598</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 134.

los contrastes de colores era bien apreciada por Manet.<sup>599</sup> En el caso de Joris-Karl Huysmans, juzga la obra de Goya en términos impresionistas. Señala el hecho de que los trabajos de Goya han de contemplarse a distancia. Así, en 1873, Imbert, lo aplica en la pintura negra de *Una manola: Doña Leocadia Zorrilla*, donde comenta: “desde cerca es un boceto grande, pero parece un retrato acabado cuando se mira de más lejos.”<sup>600</sup>

Con respecto a Valerian von Loga, autor de *Francisco de Goya* (1921), un ensayo bastante preciso a todo lo que se había escrito hasta el momento, ubica la obra de Goya en la vanguardia del Impresionismo también pero a través de lo que el investigador considera propio de la tradición española, tal como la pintura al aire libre, cuyas consecuencias se ven en los efectos de luz de los paisajes. Así, consideraba que las *Pinturas Negras* se encontraban muy cerca, técnicamente, de los impresionistas. Comenta que Goya “utilizaba solamente unos cuantos colores, pero lo hacía sin mezclarlos, con un toque magistral, y, tal como lo hicieron más tarde los puntillistas, aplicaba los colores, uno junto al otro, de forma que produjeran precisamente el efecto deseado.”<sup>601</sup> Así, se le consideró como uno de los artistas que comenzaron a abrir el terreno para el arte contemporáneo.

MacColl, en *Nineteenth Century Art* (1902) afirma que Goya es uno de los artistas precursores del arte moderno. “La manera atrevida en que Goya capta la expresión”, parece anticipar “media docena de estilos modernos”.<sup>602</sup> Su intensidad funciona como precedente para Manet, su satanismo, para Félicien Rops, así como Toulouse-Lautrec y Aubrey Beardsley siguen pautas goyescas.<sup>603</sup>

---

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>601</sup> LOGA, V. von, *Francisco de Goya*, Berlín, 1921, p. 122; *La España Moderna*, CCL, p. 48.

<sup>602</sup> MACCOLL, D. S., *Nineteenth-Century Art*, 1902, p. 44.

<sup>603</sup> *Ibid.*

En 1878, Alfredo Escobar expone las *Pinturas Negras* como posible fuente de las técnicas impresionistas en el artículo del 22 de julio de *La Ilustración Española y Americana*.<sup>604</sup>

Como ya dijimos antes, la Exposición Universal de París de 1878, se celebró en medio de la contienda estética entre conservadores y modernos, entre éstos, los partidarios del Impresionismo. Aquí, fue, entonces, cuando a Goya se le vinculó a este movimiento de vanguardia, calificándole como precursor. Fue Aureliano de Beruete y Moret <sup>605</sup> quien lo hizo, y que, además, también era crítico y pintor defensor de la nueva pintura moderna. También Juan de la Encina compartirá la misma opinión. <sup>606</sup>

Con respecto al decadentismo, éste se define como “el gusto por la muerte y el ocultismo, la combinación de misticismo y erotismo”.<sup>607</sup> En la obra de Goya, encontramos, excepto misticismo, todo lo demás.<sup>608</sup> En el caso de la novela de Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, el personaje encarna los valores decadentes, además, estudiaba las escenas de los *Caprichos* y *Disparates*. También Max Klinger admira estos trabajos de Goya. Aubrey Beardsley, mencionará al aragonés en una de sus cartas.<sup>609</sup>

Lucien Solvay, entre otros, da la misma importancia a los aspectos tanto impresionistas, como decadentes en la obra de Goya.<sup>610</sup> William Rothenstein, sobre el *Saturno*

---

<sup>604</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 142.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>607</sup><sup>607</sup> Véase PHILIPPE J., *Dreamers of Decadence. Symbolist Painters of the 1890s*, trad. Por Robert Baldick, Nueva York, 1971, , p. 37

<sup>608</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 153.

<sup>609</sup> En una carta a William Rothenstein fechada sobre mayo del año 1894, Beardsley escribe “Acabo de obtener algunas fotos bastante divertidas de Goya” *The Letters of Aubrey Beardsley*, de Henry Maas, j. l. Duncan y W. G. Good, Londres, 1970, p. 70.

<sup>610</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 153.



*devorando a un hijo* de las *Pinturas Negras*, comenta que la “sinistra y poderosa” organización, le recordaba los diseños de Augusto Rodin.<sup>611</sup>

En cuanto a la influencia de Goya entre los expresionistas y surrealistas, a partir del año 1890, la figura de Sigmund Freud será clave, puesto que el subconsciente era un buen motivo de inspiración para muchos artistas.

Odilon Redon en Francia fue un artista que llamó la atención del novelista belga Joris-Karl Huysmans, llamando la atención de Des Esseintes, el protagonista de su novela *À Rebours*: “Sus dibujos eran únicos; la mayoría de ellos iba más allá de los límites de la pintura normal, inventando sus propias fantasías de carácter personal, una fantasía de lo morboso y de la locura”.<sup>612</sup>

En esta atmósfera volvieron a ser relevantes los elementos oníricos y terroríficos de la obra de Goya. Por ejemplo, Víctor Hugo fue de los primeros en vislumbrar este mundo de pesadilla.<sup>613</sup>

El crítico D. S. MacColl, aprecia también como Baudelaire, el aspecto diabólico de sus trabajos.<sup>614</sup> MacColl y Richard Muther, además, no sólo le veían como uno de los precursores de la vanguardia del Impresionismo, sino también, del decadentismo. Cuando las *Pinturas Negras* entraron en el Prado, indujeron al público y a los artistas, sobre todo, un nuevo mundo de pesadillas oníricas con una técnica que inducía a la experimentación que realizaron los vanguardistas.<sup>615</sup>

---

<sup>611</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus Críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, p. 157.

<sup>612</sup> HUYSMANS, J. K., *À Rebours*, París, 1947, p. 85.

<sup>613</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 159.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>615</sup> ROMERO, L., *op. cit.*, p. 101.

En el primer cuarto del XX, entre los artistas alemanes y los críticos, Goya fue enormemente valorado. El francés Baudelaire y los expresionistas alemanes, admiraban su imaginación y mundo de pesadilla de Goya.<sup>616</sup> Durante el XX, los *Desastres de la guerra*, por ejemplo, entre otros, influyeron en la obra de Otto Dix.<sup>617</sup>

Meier-Graefe, aunque profesaba una imagen negativa, tiene en cuenta la enorme influencia de Goya en las obras de principios del XX, insertándole en la tradición romántica y realista con misticismo que dejó gran huella.<sup>618</sup> Comentó el impacto que tuvieron Odilon Redon, Edvard Munch y Goya en Alemania.<sup>619</sup>

Goya tuvo una gran influencia en Nolde, quien le consideraba su maestro, además de que los grabados de Max Beckmann y Fanz Marc, estaban inspirados en los trabajos del aragonés.

También, August Mayer, fue crucial, puesto que era conservador de las colecciones de pintura española e italiana del siglo XVII y alemana del siglo XIX en la Alte Pinakothek de Munich desde 1911 a 1931 y un gran conocedor de la obra del pintor aragonés, que administró el método formalista de Wölfflin, que se basa en el estudio estilístico de las pinturas separándose de la línea biográfica como terminante en la evolución artística del pintor.<sup>620</sup>

Mayer, consideró la obra de Goya en términos expresionistas, como escribe, entre otros, en su libro *Goya* de 1921. Las obras donde él ve esos elementos expresionistas, son las pintadas después de su primera enfermedad de 1793, en especial las *Pinturas Negras*.<sup>621</sup>

---

<sup>616</sup> GLENDINNING, N., *Goya*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2005, p. 138.

<sup>617</sup> *Ibid.*

<sup>618</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, p. 161.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>620</sup> POSADA, T., “Fortuna crítica de Goya en Alemania” en *El Arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, p. 554.

<sup>621</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 162.

Con respecto a estas pinturas, Mayer las admira desde la técnica y la estética, considerándolas el pináculo de toda la obra del aragonés:<sup>622</sup>

“No podemos concebir una mayor simplificación del color: negro, blanco, marrón; y a pesar de ello ha logrado conseguir una riqueza que ni siquiera ha sido superada por las obras de Daumier que tanto se le parecen subjetiva y objetivamente. Ya he expuesto mi opinión acerca de la afirmación de Beruete según la cual el artista habría querido reírse de sus visitantes a la vez que sorprenderles. Considero que esto es totalmente falso. El mundo del que Goya se rodeaba era un mundo del maestro. Naturalmente sus contemporáneos no lo entendieron, como tampoco sus admiradores de las dos generaciones siguientes, la de Daumier y la de Manet. Tuvo que llegar la época de Munch para que el público pudiera apreciar su lenguaje artístico. Goya nunca superó estas creaciones, y se imponía a sí mismo ciertas limitaciones en las restantes obras dirigidas al gran público.”<sup>623</sup>

Mayer ve las imágenes como una reelaboración conceptual y formal de los temas que configuraron los cartones, eliminando el humor de las escenas que Beruete propuso y con las que Goya, presuntamente, quiso sorprender a sus espectadores. Al final, Mayer, ve en Goya un pintor expresionista, como escribió en su artículo “El Expresionismo de Goya”, que apareció en el volumen 30 de *Kunstchronik* en 1819 o como dice en su libro *Francisco de Goya* (1921): “el expresionista Goya”. Por lo que también, a las *Pinturas Negras* se las ve como precursoras del Expresionismo alemán y de la obra de Edward Munch.<sup>624</sup>

---

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>623</sup> MAYER, AUGUST. L., *Francisco de Goya*, trad. De Robert West, Londres, 1924, 72.

<sup>624</sup> POSADA, T., *August Mayer y la Pintura Española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*, Madrid, CEEH, 2010, p. 207.

En estos años, además, se comienzan a interesar por estas obras también artistas profesionales de la Medicina que manifestaron diagnósticos clínicos y psicológicos como el profesor G. M. Carstairs, quien amplió sus teorías sobre el artista psicótico, poniendo a Goya como referente y estimando las *Pinturas Negras* como obras realizadas bajo un estado anímico bajo, melancólico. Aun así, estas teorías críticas se han criticado por la historiografía, puesto que no son fácilmente verificables además de improcedentes.<sup>625</sup> También, otro camino crítico vincula a Goya con la corriente Surrealista por la aparición de la irracionalidad en las pinturas de su etapa final, *Disparates* y *Pinturas negras*. Artistas influidos al respecto, tenemos a Paul Klee,<sup>626</sup> quien escribe sobre Goya en su diario en 1904 o también Max Ernst.<sup>627</sup> En el caso de éste último, se ha sugerido que su obra *The Swans singing while Reason sleeps* (Los cisnes cantan mientras la razón sueña), podría ser una versión de *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya.<sup>628</sup>

La inglesa C. Gasquoine Hartley (Walter Gallichan), quien estudia el subconsciente de Goya, considera su obra como expresión del carácter nacional. Cuando habla acerca de las *Pinturas Negras* de Goya, dice al respecto que son como “una revelación de los pensamientos íntimos de Goya”.<sup>629</sup>

Entre los vanguardistas españoles, la influencia de Goya se da, sobre todo, en la obra de los surrealistas: Rafael Alberti creía que, por la influencia de Goya, el caso español estaba conferido de un carácter más impactante que en el caso francés. Según Federico García Lorca, las *Pinturas Negras* le habían influido para su ensayo, *El Duende* de 1930, que incluye varias citas sobre la obra de Goya. El “Duende” es el espíritu que

---

<sup>625</sup> GLENDINNING, N., *op. cit.*, pp. 184-185.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>627</sup> Véase “An informal life of M. E. as told by himself to a Young friend”. En Giuseppe GATT, *Max Ernst*, Londres, 1970.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>629</sup> Véase Gasquoine HARTLEY, *A Record of Spanish Painting*, 1904, p. 287.

todo artista posee cuando desea comunicar una emoción.<sup>630</sup> Gómez de la Serna pensaba que los *Disparates*, sobre todo, en la obra de Goya, hablan sobre el subconsciente de toda España.<sup>631</sup> También afirma el surrealismo que albergan las *Pinturas Negras*.<sup>632</sup>

En cuanto a Lord Derwent, en 1930, expone que los *Caprichos* y las *Pinturas Negras* reflejan “la realidad filtrada a través de los tintes de la pesadilla”.<sup>633</sup> La inseguridad política en los años 30 del XX, estaba dando regímenes totalitarios en Europa, así, desde un punto de vista político, Goya se comprenderá desde diferentes ópticas.<sup>634</sup> Hubo símbolos de resistencia popular en contra de la dictadura con María Teresa León o Rafael Alberti. También, Buero Vallejo escribió un texto titulado *El Sueño de la Razón*, de 1970, donde trata el fin del exilio y las violencias del ejército. Finalmente, Pablo Picasso, tendrá una gran influencia de Goya en su obra.

Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial, el referente crítico es André Malraux y su *Saturno*, que publicó en 1950. Su teoría comienza desde una interpretación expresionista y surrealista de las pinturas de Goya. Malraux considera a Goya un precursor del arte moderno.<sup>635</sup>

Malraux, opina que los *Disparates* y las *Pinturas Negras*, involucran al espectador en su fantástica temática “mirando a un mundo que (la fantasía) vuelve surrealista”.<sup>636</sup> Además, según Malraux, Goya comienza a negar el mundo real, para internarse en el subconsciente:

---

<sup>630</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 168.

<sup>631</sup> *Ibid.*, pp. 168-169.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>633</sup> LORD DERWENT, *Goya. An Impression of Spain*, 1930, p. 7.

<sup>634</sup> ROSÓN, M. y VEGA, J., “Goya, de la República al franquismo. Reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950)”, *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 245-259.

<sup>635</sup> MALRAUX, A., *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, La Galerie de La Pléiade, 1950, p. 178.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 68.

“Ningún artista, ni siquiera Baudelaire, ha revelado tan claramente el poder de lo irremediable. Goya quería que el mundo se confesara a sí mismo que era tan sólo una apariencia, un simulacro, en todo caso. Y lo expresó mediante un color que es la negación misma del color. Es evidente que las *Pinturas Negras* de la Quinta del Sordo no poseen el brillante colorido de sus contemporáneas; pero éstas niegan también la realidad en la misma manera que sus precursoras y son inseparables de las mismas. Para destruir no sólo esta realidad, sino también el estilo por medio del cual esta realidad llegó a alcanzar la gloria, Goya se sirvió del sistema de correspondencias y alusiones que hemos visto y convirtió en discordancia cada una de las armonías esenciales en las que se basaba el orden del mundo. El mundo no era sino un diccionario del que elegía palabras según sus alusiones a tiempos anteriores a la historia. Se ha dicho que Goya soñaba; yo diría que excavaba. La supremacía de su arte se debe indudablemente a la facilidad con la que se mueve en ese dominio perdido en el que creemos discernir la fuente de nuestra esclavitud. Por primera vez -¡y en cuántos siglos!- un artista oye manar dentro de sí un mensaje que no es otro que la eterna canción de la locura”.<sup>637</sup>

En cuanto a Enrique Lafuente Ferrari, en su libro *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya* (1947) considera el aspecto surrealista de Goya como una gran aportación al arte posterior.<sup>638</sup> Así, según Ferrari “sistematiza hasta el aburrimiento este mismo principio [se refiere al sentido onírico] que fue un auténtico hallazgo de Goya”<sup>639</sup>. Sería el referente base del estudio de la obra de Goya, donde hay una base

---

<sup>637</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

<sup>638</sup> GLENDINNING, G., *op.cit.*, p. 175.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 174.

documental para el mito, las conjeturas y la leyenda decimonónica <sup>640</sup> que se fundaron sobre la imagen y figura de Goya.<sup>641</sup>

Sin embargo, Nigel Glendinning, opina, “si tocamos la originalidad de Goya es casi inevitable que nos adentremos en el reino de la hipótesis y abandonemos la precisa arboleda de la Academia”.<sup>642</sup>

En cuanto a Hans Sedlmayr, cuando opina que el surrealismo ha traído consigo la destrucción de los valores estéticos, racionales, morales y religiosos en el mundo moderno, se opone a Lafuente Ferrari. También se muestra pesimista ante la exploración goyesca del subconsciente. Según Sedlmayr, Goya es “un solitario antagonista de la razón”, que duda “acerca de la dignidad y verdadera naturaleza del hombre”, ya que estaba poseído por “sueños y terribles visiones atormentadoras”.<sup>643</sup>

Asimismo, en ejemplos de autores posteriores a expresionistas y surrealistas, la obra de Goya, entre otros, atrae a muchos artistas por razones tanto sociales como humanitarias. En el caso de Ben Shahn en EEUU, grabó una serie de estampas contra la guerra llamándolas *Goyescas*. Picasso en Francia (1951) y también Robert Ballagh en Irlanda del Norte (1970) se influyen de *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1813-1814, Madrid, Museo del Prado) para criticar la potencia de los invasores norteamericanos y británicos.<sup>644</sup>

---

<sup>640</sup> VEGA, J., “Lafuente Ferrari, Ortega y Goya”, *Revista de Occidente*, 221 (1999), pp. 114-116.

<sup>641</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1980, p. 313 y ss.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>643</sup> SEDLMAYR, H., *Art in Crisis. The Lost Centre*, trad. De Brian Battershaw, Londres, 1957, pp. 200 y 204.

<sup>644</sup> GLENDINNING, N., *Goya*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2005, p. 139.

En el caso de España, el Equipo Crónica se adueñó de la Duquesa de Alba en el año 1968 y la colocó al lado del Conde-Duque de Velázquez, del caballero de la mano en el pecho del Greco y también junto a un fraile de Zurbarán y un hombre de negocios de nuestros días, rodeado de maquinaria y ordenadores modernos, para dar a entender, de una manera goyesca, que el poder en el país no estaba en las mejores manos y que cambiará la estructura, pero no la esencia.<sup>645</sup>

Más o menos por la misma época, también el Equipo Crónica colocó el grupo de *La familia de Carlos IV*, (1800, Madrid, Museo del Prado) entre sofás y butacas burgueses, apareciendo los mismos señores más estirados que como Goya los representó. Después, Goya también se encuentra entre los artistas que se autorretratan en otra obra del mismo Equipo Crónica (*Summa Artis*, 1971) y, en *Caza de brujas*, del mismo año, donde Batman, un superhombre de nuestra época, sobrevuela a las brujas de las *Pinturas Negras*.<sup>646</sup>

Apuntamos brevemente con respecto a la serie de los *Desastres de la Guerra* de Goya, que ha sido motivo de influencia para otros artistas. En el panorama actual, podemos mencionar que el Museo de Zaragoza, actualmente acoge la muestra “Desastres de la guerra: Jake y Dinos Chapman en torno a Goya” del 16 de noviembre de 2017 al 11 de febrero de 2018. Es una muestra que está formada por los grabados originales de los Hermanos Chapman *Disasters of war IV*, una serie conformada por ochenta y tres grabados que fueron coloreados a mano en el año 2001. Una visión pesimista de la sinrazón de la existencia que le acomete al humano moderno.

---

<sup>645</sup> GLENDINNING, N., *op.cit.*, p. 139.

<sup>646</sup> *Ibid.*



También señalamos que hasta hace poco, hubo recientemente una videoinstalación de Farideh Lashai inspirada también en los *Desastres de la Guerra* de Goya en el Museo del Prado, titulada *Cuando cuento estás solo tú... pero cuando miro hay solo una sombra*, entre el 30 de mayo y el 10 de septiembre de 2017. Farideh vacía las imágenes de las figuras y las reelabora acompañándolas por las imágenes animadas previamente y proyectadas con un foco de luz en movimiento. Vemos así la vigencia de la obra de Goya, su modernidad, puesto que su mundo, es el nuestro.

Así, finalizamos este recorrido afirmando que se ha relacionado la fama y fortuna que han tenido estas pinturas por residir entre los muros del Museo del Prado, el más relevante del país. Después de los conflictos que ya expusimos, al principio sólo se mostraban cinco pinturas, en la rotonda de la planta principal del museo, posteriormente, se exhibieron en la sala que se dedicó a Goya una vez realizada la exposición de 1900.

Según Sánchez Cantón, se dio una sala a las *Pinturas Negras*, pero sin ningún criterio estético ni rigor histórico para su ubicación.<sup>647</sup> También se dio una nueva reinstalación durante la década de los ochenta del XX, donde no se dispuso el orden original, lo que dio lugar a que el pintor Antonio Saura se quejara. También, estudiosos como John F. Moffit, pues es “como si las pinturas del techo de la Capilla Sixtina hubieran sido arrancadas y situadas después en unas salas de exposición sin atención alguna a su programa conocido, lo que las privaría de todo sentido como conjunto”.<sup>648</sup>

---

<sup>647</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, J., “Cómo vivía Goya. Inventario de sus bienes”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 74, 1946, p. 95.

<sup>648</sup> MOFFIT, J., “Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya”, *Goya*, 215, 1990, p. 286.

Sigue así la situación y, hoy día, las *Pinturas Negras* se encuentran en una de las salas bajas del Museo del Prado, donde no se conciben como un conjunto. Actualmente, el método científico tiene un peso menor que los revalorizados métodos anacónicos<sup>649</sup> donde, hoy, la gestión cultural, se basa en espectacularización del arte. Esto dio lugar que se pudiese en duda la obra de Goya, como ocurre con la disputa entre Nigel Glendinning y Juan José Junquera.<sup>650</sup>

Junquera cuestiona la autoría de las *Pinturas Negras*<sup>651</sup> pudiendo tratarse, según su criterio, del hijo de Goya, Francisco Javier.<sup>652</sup> En 2004, sin embargo, Glendinning rebatió esta teoría de Junquera revisando la base documental.<sup>653</sup>

Con respecto a la figura de Goya, algunos estudiosos comenzaron a seleccionar obras que sí habría pintado y que no, para perfilar su figura. En el caso de Juan José Junquera,<sup>654</sup> tuvo defensas como la conservadora de pinturas del XVIII, Manuela Mena y disputas con los investigadores P. E. Muller<sup>655</sup> o Nigel Glendinning, a quien acabamos de citar.<sup>656</sup> Así, Mena invitó a Junquera en el ABC del 4 de julio de 2008 a exponer sus teorías sobre las *Pinturas Negras*, después del debate con Glendinning.

---

<sup>649</sup> VEGA, J. y VIDAL, J., "El Devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya", *La obra interminable. Uso y recepción del arte*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universitat de València, 2013, p. 418.

<sup>650</sup> GLENDINNING, N., "Las Pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera", *Archivo Español de Arte*, 307, 2004, p. 23.

<sup>651</sup> JUNQUERA, J. J., *Goya frente a la Guerra de la Independencia: Un dudoso patriotismo, unos cuadros sospechosos y un pintor nuevo*, Madrid, Edición Personal, 2013, p. 21.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>653</sup> TEIXIDOR CADENAS, C., "Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya", *Descubrir el Arte*, 154, 2011, p. 54.

<sup>654</sup> JUNQUERA, J. J., *Las Pinturas Negras de Goya, op. cit.*; "Las Pinturas Negras, bajo sospecha", *Descubrir el Arte*, 51, 2003, pp. 22-32; y "Los Goya: de la Quinta a Burdeos y Vuelta", *Archivo Español de Arte*, 304, 2003, pp. 353-370.

<sup>655</sup> MULLER, P., "Are They Goya's Black Paintings? Yes!!", *IFAR Journal*, 6/4, 2003, pp. 12-22.

<sup>656</sup> GLENDINNING, N., *op.cit.*, pp. 233-245.

En el programa La mitad invisible de TVE, sobre las *Pinturas Negras*, emitido el 3 de enero de 2011, Junquera y Valeriano Bozal debatieron sobre la autoría de las *Pinturas Negras*, defendiendo Bozal que son de Francisco de Goya.<sup>657</sup>

Recientemente, además, Junquera atribuye *El Coloso* también a Javier.<sup>658</sup> El Prado, sin embargo, sigue atribuyendo a Goya las *Pinturas Negras*.<sup>659</sup>

En segundo lugar, con respecto a los estudios que consideramos más relevantes para observar la trayectoria de Goya y su apreciación a lo largo de las épocas, el libro de Nigel Glendinning, *Goya and his critics*, analiza cómo es vista la obra de Goya desde su época, hasta los setenta del XX, como vemos.<sup>660</sup> El análisis de Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya*,<sup>661</sup> también trata la trayectoria del arte, sobre todo en un análisis concreto titulado “La Situación preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya”<sup>662</sup>, donde se detallan esos antecedentes, coincidencias e influencias de la estela de su arte.

En el caso de la influencia de Goya en el arte contemporáneo tenemos a los estudiosos Fred Licht, con su obra *The origins of the modern temper in art*<sup>663</sup> y también a Valeriano Bozal y Concepción Lomba. Licht parte desde el mismo punto que André Malraux, exponiendo un Goya moderno, pues en su obra se expresa la emoción y no sólo lo que se ve, comparándolo con pintores anteriores, contemporáneos al aragonés y posteriores.

---

<sup>657</sup> TEIXIDOR CADENAS, C., “Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya”, *Descubrir el Arte*, 154, 2011, p. 54.

<sup>658</sup> JUNQUERA, J. J., *op.cit.*, pp. 23-28.

<sup>659</sup> VEGA, J. y VIDAL, J., *op. cit.*, pp. 414-417.

<sup>660</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, *op.cit.*

<sup>661</sup> LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*: Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932. Madrid, 1947; reed. facsímil, Asociación de Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1987.

<sup>662</sup> VEGA, J., “Lafuente Ferrari, Ortega y Goya”, *Revista de Occidente*, 221, 1999, pp. 113-131.

<sup>663</sup> LICHT, F., *Goya. The Origins of the Modern Temper in Art*, Universe Books, 1979; John Murray, London, 1980.

Con respecto a Bozal y Lomba, tratan la influencia de la obra de Goya en el arte contemporáneo en el catálogo de la exposición *Goya y el Mundo Moderno*.<sup>664</sup> Estudian la influencia que tiene Goya en algunos ámbitos del arte moderno, como, por ejemplo, la subjetividad del retrato, donde se mostraba la personalidad del retratado.<sup>665</sup>

Con las *Pinturas negras*, Bozal señala las corrientes artísticas que utilizaron los mismos recursos temáticos, plásticos, técnicos que Goya, contraponiendo el mundo oscuro de la locura, a la brillante luz de la Ilustración. Según Bozal, hay cuatro temáticas presentes en la obra de Goya que también lo estarán en la modernidad, tales como lo grotesco, la subjetividad, la violencia y el grito, como veremos a continuación.<sup>666</sup>

Concretando en la pintura de *Perro semihundido*, ha dado lugar a multitud de interpretaciones y ha sido una de las más investigadas. *El Perro de Goya*, del pintor Antonio Saura, es uno de los mejores estudios sobre esta obra.<sup>667</sup> Saura ve un cuadro casi abstracto, eliminando aquellas pequeñas manchas que en la fotografía de Laurent sí se apreciaban y que, Arnaiz en primer lugar,<sup>668</sup> y, Foradada después,<sup>669</sup> han determinado como un par de pájaros. Vemos, de esta manera que esta obra se ha interpretado y reinterpretado hasta la saciedad, donde muchos de los estudiosos coinciden en la modernidad que encierra.

---

<sup>664</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *Goya y el Mundo Moderno*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008.

<sup>665</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>666</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009, p. 125.

<sup>667</sup> SAURA, A., *op.cit.*

<sup>668</sup> ARNAIZ, J. M., *op. cit.*, p. 63.

<sup>669</sup> FORADADA, C., *op. cit.*, p. 206.



## **6. GOYA, LAS PINTURAS NEGRAS, PERRO SEMIHUNDIDO Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE POSTERIOR**

La obra de Goya es evidentemente diversa, pero además, cada época la ha entendido desde diferentes ópticas, siendo comprendida de manera distinta por la estética artística que primara en ese momento, residiendo ahí esa modernidad atemporal que la define. Según André Malraux, con Goya: “(...) commence la peinture moderne.”<sup>670</sup> Para Saura, esta declaración es discutible, pero sí que puede aplicarse a ciertos aspectos del trabajo de Goya.<sup>671</sup> La trayectoria del arte del pintor aragonés, en sus últimas etapas, las que realiza durante y después de la Guerra de la Independencia, se considera un antecedente del arte moderno y debemos mencionar a Valeriano Bozal,<sup>672</sup> puesto que es el estudioso que ha analizado la obra de Goya desde la perspectiva del arte contemporáneo, aparte de otros autores, entre ellos, Fred Licht.

Con respecto a estos dos autores, Bozal y Licht, en el caso del primero, publicó *Goya y el mundo moderno*, catálogo de la exposición con el mismo título, que tuvo lugar en el Museo de Zaragoza del 18 de diciembre de 2008 al 8 de marzo de 2009. Le seguiremos para este apartado, junto a Concepción Lomba. Licht, en segundo lugar, publicó *The*

---

<sup>670</sup> MALRAUX, A., *op.cit.*, p. 178.

<sup>671</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 7.

<sup>672</sup> Valeriano Bozal es el historiador de arte que, aparte de analizar la obra de Goya desde la perspectiva de arte contemporáneo, también ha tratado la trayectoria del arte contemporáneo en España. Publicó el libro más utilizado sobre el arte español desde el final de la Guerra Civil hasta hoy, titulado *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura*, editado por vez primera en 1991: BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, 2 vols. Apuntamos aquí también la obra de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo *Arte en España (1939-2015) Ideas, Prácticas, Políticas* editado por vez primera en 2015: MARZO J.L.; MAYAYO, P., *Arte en España (1939-2015). Ideas, Prácticas, Políticas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2015. En la obra de Bozal, se analizarán sobre todo las disciplinas de la pintura y la escultura, mientras que en la obra de Marzo y Mayayo, también se abren a muchas más disciplinas artísticas.

*Origins of the Modern Temper in Art* en 1979.<sup>673</sup> Bozal realiza una construcción de la figura de Goya, donde le proyecta como un icono del arte moderno. Un icono que proyectará su larga sombra en el arte posterior. Licht sitúa a Goya en el mundo de Füssli, de la novela gótica y del concepto de lo grotesco. Compara las obras entre este pintor y el aragonés, acentuando que en Goya hay una fuerza que Füssli no posee. También añade que Goya pinta lo horrible sin preocuparse por lo decorativo, superándolo con una especie de magia primitiva, descubriendo lo negro como centro de la vida moderna.<sup>674</sup> En el caso de Bozal, también encuentra diferencias entre Füssli y Goya, a pesar de sus similitudes en las temáticas de sus obras. Comenta que, en el primer pintor, sus obras son más “racionales y explicables” cuando expresa terror.<sup>675</sup> Sin embargo, en la obra de Goya hay una imposibilidad de definir exactamente qué es lo que representa.<sup>676</sup> Por poner un ejemplo concreto para explicarlo, en la obra de *La romería de San Isidro*, comenta que no sabemos si los personajes lloran o ríen.<sup>677</sup>

Así, centrándonos en Bozal opina al respecto:

“Hay muchos Goya, hay un Goya. Hay muchos Goya: su obra se extiende por un tiempo largo y complejo, cambia y evoluciona, se adentra en géneros distintos, retrato, historia, pintura religiosa, etc., y en diferentes técnicas: óleo, grabado, aguafuerte y al aguatinta, con punta seca, litografía y dibujo. Pero hay un Goya: la evolución del artista traza una línea coherente en la que progresa no solo

---

<sup>673</sup> LICHT, F., *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*, Nueva York, Universe Books, 1979. En castellano: LICHT, F., *Goya. Tradición y modernidad*, Madrid, Ediciones Encuentro S. A., 2001.

<sup>674</sup> GLENDINNING, N., “Las Pinturas Negras”. En *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios de Goya*, Madrid, UAM, 1992, p. 48.

<sup>675</sup> BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Madrid, Editorial Lumen, 1983, p. 272.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 267.

técnica o estilísticamente, también se amplía su campo de atención, los motivos que suscitan su interés, nada queda fuera de su mirada”.<sup>678</sup>

Bozal, hace referencia a la ausencia de elementos narrativos. Esto le diferencia de contemporáneos suyos extranjeros que trataban en la época la estética de lo sublime. No obstante, realiza una contribución al análisis de las *Pinturas Negras* según el concepto de lo sublime de Edmund Burke. Lo oscuro, enigmático o terrible, pertenece tanto a estas pinturas como a Burke.<sup>679</sup>

En esta parte del estudio, realizaremos un recorrido poniendo en relación algunas obras de Goya con otras seleccionadas de autores posteriores, siguiendo un orden no ya de un modo cronológico, sino temático. Seguiremos el esquema de Valeriano Bozal, vinculando la obra de Goya a temas que, según él, se encuentran en el arte contemporáneo, lo subjetivo, lo grotesco, la violencia o el grito,<sup>680</sup> ámbitos con gran relevancia en la cultura artística contemporánea. Presentamos a Goya como el punto central de temas que se desarrollarán después por otros artistas posteriores. Veremos cómo el arte plástico contemporáneo grita porque comienza a desgajarse, cuartearse y descomponerse hasta llegar al abstracto silencio de la pura nada. Hay una gran influencia de Francisco de Goya en el arte contemporáneo, reconocido por la Historia del Arte. Su trabajo ha servido de punto de partida de algunas corrientes, así como también ha colaborado para definir el arte posterior a él, de los siglos XIX y XX. El aragonés, con su obra, sobre todo, en sus últimas etapas, y, por supuesto, con las *Pinturas Negras*, crea diversos ámbitos que, posteriormente, serán desarrollados por otros artistas que comenzarán a hilar el tejido que conforma la época moderna. La

---

<sup>678</sup> BOZAL, V., *Goya*. Madrid, Antonio Machado, 2011, p. 9.

<sup>679</sup> GLENDINNING, N., *op.cit.*, p. 49.

<sup>680</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009, p. 125.



modernidad de la temática de Goya, donde se dan temas tales como el miedo, la irracionalidad etc., influirán sobre los asuntos que se utilizarán en el arte moderno, un arte forjado a partir de la caída del Antiguo Régimen y la nueva visión del individuo frente al estilo de vida de la nueva sociedad, que tiene como características más profundas, el terror y la violencia. Goya trata los temas desde su propio punto de vista, así, se tornan fantásticos y siniestros, aunque formen parte de nosotros mismos, de nuestra realidad, como veremos.

En el apartado titulado “Goya entre lo cotidiano y lo subjetivo”, se tratará la inserción de esta nueva sociedad y sus consecuencias. Con respecto al tema de lo cotidiano, se dan personajes de la vida cotidiana con individualidad patente en su aspecto o gestos, donde el drama domina sus vidas, una realidad dolorosa que se acerca al espectador. Goya le aportará un ápice pintoresco que desembocará en ese concepto de lo “goyesco”, que después se desarrollaría con artistas tales como Mariano Fortuny. También se hablará de temas españoles –la inquisición, etc.- que interesaron a artistas extranjeros, tales como Victor Hugo. En el caso de lo subjetivo, veremos cómo la obra de Goya, paulatinamente convierte ese “arte de lo cotidiano” en un “arte de lo subjetivo” siempre manteniendo un punto real en su obra. Artistas posteriores que explotarán este punto serán Max Klinger o Alfred Kubin.

En el siguiente apartado, “Goya y lo grotesco”, se muestran los aspectos más absurdos y la locura del mundo moderno. El sueño fue elemento clave del Barroco. Goya, desde una perspectiva diferente, trata el mundo del sueño que acompaña al mundo moderno, con su progreso y su consumismo. El mundo onírico, así, se convierte en uno de los escenarios característicos de la obra goyesca. La deformidad, acompañada de la locura y lo grotesco, transforman al humano en bestia. La locura ya no se apartará como una desviación, sino que se mirará como una parte inserta en todos y cada uno de los

humanos. Esta influencia, de manera heterogénea, se encontrará en artistas como Georges Rouault, Paul Klee, Joan Miró o Henri Michaux.

Con respecto a “Goya y la violencia”, se tratan representaciones de la guerra como elemento central y sus consecuencias, cómo la sociedad se transforma dejando de lado la civilización. Personajes siniestros y escenas absurdas, hacen pensar que todo está deformado, como un espejo cóncavo, pero no significa que no sea real. La violencia se convierte un punto clave en el mundo moderno. Lo que representa Goya aquí es la naturaleza humana liberada de toda civilización. Más que en ningún apartado, ésta se conforma como la protagonista, donde se muestran los instintos humanos: lo irracional, la violencia, los miedos etc. Goya representó el mundo real bajo los personajes de la noche, tales como, aquelarres, bailes que recuerdan a las danzas de la muerte, brujas etc. En la obra se habla sobre lo efímero e inútil de la vida, además de la animalidad humana, presente en todas las épocas. Para algunos artistas posteriores, se convierte en una clara influencia por su modernidad, tales como Édouard Manet, Pablo Picasso, Otto Dix y George Grosz.

En último lugar, “Goya y el grito”, se trata el terror y el grito producido por las cicatrices provocadas por la guerra a la nueva sociedad. Los gritos de angustia se proyectaron hasta artistas contemporáneos que también trataron con la violencia inherente al ser humano. Goya trató estas imágenes bélicas no ya de un modo ideal o heroico, sino desde la realidad más angustiante. Expone la crueldad del humano hasta sus límites, la angustia y sus miedos, los gritos que dieron lugar a extraordinarias representaciones en el arte de artistas posteriores, tales como Edvard Munch, Karel Appel, Robert Motherwell y, para este estudio, el más relevante: Antonio Saura, quien homenajea a Goya haciendo clave su obra, sobre todo *Perro semihundido*, a quien le dedica una serie llamada *El Perro de Goya*.

Veremos cómo alguno de los artistas posteriores a Goya, dejaron, explícitamente la influencia del pintor aragonés, y, en otros casos, se estudia la influencia implícita que legó el artista en arte posterior. En la obra de Goya se ve cómo este pintor deja de seguir la tradición técnica académica para soltar la pincelada e imponer el predominio de la mancha. Las *Pinturas Negras* se consideran su obra opus magna en su trayectoria artística, puesto que los *Desastres de la Guerra* y los *Disparates* ya las anunciaban por la relevancia que tuvieron para el futuro. Pita Andrade opina:

“Hay en los *Desastres de la guerra*, y esto sí que es goyesco, mucho desdén, mucha amargura y mucha violencia. Nos interesa su contraste con los *Caprichos*, que habían sido la expresión amarga y sarcástica de lo que había en nuestro artista de hombre de la Ilustración que aguzaba las armas de su crítica contra una sociedad mal organizada, porque esperaba, confiado, su reforma. Frente a aquello, los *Desastres*, podríamos decir, suponen la desilusión profunda de un hijo de la Ilustración que había creído en la acción operante de la inteligencia, en la fuerza de la luz sobre las conciencias, en la eficacia inexorable de la razón. Una vez más la moraleja se nos aparece patente en lecciones que el hombre europeo de nuestro tiempo ha podido aprender, si es que las ha aprendido, a su costa, de la terrible historia de nuestros días: el culto y la confianza en la utopía suelen terminar, para la civilización, en el estallido de la catástrofe. El hombre que se adormece confiado en la razón y el progreso, que parece seguro e inevitable en las épocas felices, se vuelve a topar otra vez

súbitamente con las más pavorosas realidades, las que se creían ya superadas e imposibles.”<sup>681</sup>

Goya, partiendo del mundo real, vemos que muestra un mundo onírico paralelo no menos verídico. Estas obras, hoy día se consideran geniales por su expresión y modernidad.

---

<sup>681</sup> LAFUENTE FERRARI, E., “La Guerra de la Independencia y Goya. (Para una introducción a los desastres).” En *Clavileño*, 8, 1951, p. 13.



## **6.1.GOYA, ENTRE LO COTIDIANO Y LO SUBJETIVO**

Con respecto a este apartado, lo dividiremos en dos partes. En primer lugar hablaremos de lo cotidiano en Goya y el concepto de lo goyesco, tanto en su obra como en artistas posteriores. En el caso de lo subjetivo, veremos cómo la obra de Goya, paulatinamente, pasa de lo cotidiano a lo subjetivo, pero siempre desde cierto ápice real que conserva.

### **6.1.1 LO “GOYESCO”**

En cuanto al término de lo “goyesco/a”, es complejo definirlo, puesto que el concepto en sí resulta difuso. Hoy día, lo entendemos como lo que trata temas de carácter español, con majos, toros, etc.<sup>682</sup> Se puede aplicar al concepto de lo pintoresco, a la facción en la que se habla del exotismo análogo al oriental que irradia España en la época del Romanticismo. La serie de los *Caprichos* de Goya, habla sobre los temas considerados “goyescos” desde este punto de vista: la Inquisición y el clero, los aquelarres, los mendigos y meretrices, los pícaros, etc. Esta visión, se da con pintores españoles, entre ellos, Eugenio Lucas, Leonardo Alenza o Mariano Fortuny. Entre estos pintores románticos del XIX, siguieron ese camino “goyesco” que había abierto nuestro pintor, permitiendo el paso también para los pintores de la llamada “España negra”. Después del desastre del 98, Goya fue valorado como una especie de prototipo del genio español.<sup>683</sup> Entre los europeos, los que también lo verán así, serán, entre otros, Victor Hugo, su amigo Théophile Gautier, Eugène Delacroix y el poeta Charles Baudelaire.

---

<sup>682</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *Goya y el Mundo Moderno*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008, p. 120.

<sup>683</sup> VEGA, J. y VIDAL, J., "El Devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya". En L. Arciniega (ed.), *La obra interminable. Uso y recepción del arte*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universitat de València, 2013, p. 425.

Por otro lado, también, se dice que lo “goyesco” trata un gusto de época, el período de majos y las majas de los cartones para tapices.<sup>684</sup>

Con respecto a la obra de Goya y lo “goyesco”, durante la realización de los años anteriores a la guerra, el aragonés representó con una gran idealización y alegría, situaciones que desvelaban la vida de la corte, utilizando, en cuanto a la técnica, una gran claridad cromática. Obras “goyescas” del aragonés, podrían considerarse a trabajos como *La letra con sangre entra* (1777-1785, Zaragoza, Museo de Zaragoza), donde la escena se corresponde con lo que se suele entender como costumbrismo, considerándose una derivación de los cartones para tapices, aunque de índole algo más oscura. El modo en el que no se pronuncia sobre lo que muestra salvo por la manera de representarlo, es ya considerado goyesco, donde Eugenio Lucas utilizará procedimientos similares posteriormente.<sup>685</sup> También podría considerarse “goyesca” la obra *Vuelo de brujas* (1798, Madrid, Museo Nacional del Prado), aunque no sea una costumbre cotidiana española, sí lo es para la mentalidad del viajero romántico y la concepción que tiene de la España exótica.<sup>686</sup> Por supuesto, y, entre otros, las estampas de Goya de la *Tauromaquia* (1816)<sup>687</sup> son de las obras más relevantes en las que se concibe el término de lo “goyesco”, dando pie a la construcción del mito romántico de Goya por los escritores franceses del XIX.

Durante el XIX, lo “goyesco” en España, se vio en artistas tales como Eugenio Lucas y Leonardo Alenza, quienes trataron ese aspecto “goyesco” de la pintura para utilizarlo en

---

<sup>684</sup>BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 120.

<sup>685</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>687</sup> *Ibid.*

su propio trabajo.<sup>688</sup> De hecho, algunos trabajos del primero, se han considerado de Goya, pues Eugenio Lucas se le describe como uno de los más famosos pintores españoles, falsificadores del aragonés.<sup>689</sup>

En España, el período del Romanticismo llegó tarde. Además, los artistas románticos continuaron utilizando esa faceta de lo “goyesco”. Estos pintores que veían un posible antecedente de su arte en Goya, no se entienden bien sin haber comprendido la denominada etapa de la “España negra”, Darío de Regoyos, Isidre Nonell, Ignacio Zuloaga o José Gutiérrez Solana. La España negra se comprendió, en ocasiones, como la verdadera España, debido al fracaso causado por el 98, como ya comentamos, también a las Guerras Carlistas etc.<sup>690</sup>

En cuanto a Eugenio Lucas Velázquez, su pintura titulada *La Revolución*, (1862, Madrid, Museo del Prado) recuerda al *Desastre* N° 79, *Murió la verdad*, (1814 – 1815) en la figura del clérigo. Hay una ambigüedad de conceptos en esta obra, pues no sabemos realmente si estamos viendo una combinación de esfuerzo religioso y revolucionario o una manifestación de lealtades divididas.<sup>691</sup>

Goya también fue una gran influencia para Leonardo Alenza.<sup>692</sup> Éste, mantiene la visión romántica del aragonés. Théophile Gautier comenta al respecto de Goya en esta línea: “En el sepulcro de Goya yacen el antiguo arte español, el mundo para siempre

---

<sup>688</sup> BOZAL, V., “La estela de Goya, los Desastres de la guerra”. En *Francisco de Goya. Desastres de la guerra*, Madrid, Fundación Mapfre, 2015, p. 43.

<sup>689</sup> WILSON-BAREAU, J., “Goya and France”, in *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, ed. Gary Tinterow and Geneviève Lacambre, New York, Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 158.

<sup>690</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *Goya y el Mundo Moderno*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008, p. 122.

<sup>691</sup> GINGER, A., *Painting and the Turn to Cultural Modernity in Spain. The Time of Eugenio Lucas Velázquez (1850-1870)*, Massachusetts, Rosemont Publishing & Printing Corp, 2007, p. 124.

<sup>692</sup> *Leonardo Alenza (1807-1845). Dibujos y estampas*, Ministerio de Educación y Cultura, Museo Romántico, 1977, p. 16.



desaparecido de los toreros, de los majos, de las manolas, de los monjes, de los contrabandistas, de los bandoleros, de los alguaciles y de las brujas, todo el color local de la Península. Llegó a tiempo para recoger y fijar todo esto”.<sup>693</sup>

Alenza realizó una serie llamada “Caprichos”. No sabemos si la elección de la palabra fue por su influencia goyesca o puramente formal.<sup>694</sup> Lo cierto es que ambos artistas en ambas obras, critican la sociedad de su tiempo.<sup>695</sup>

Con respecto a Mariano Fortuny, tiene una aguada que se encuadra en esa época llamada España negra, titulada *Linterna mágica* (1867-1868, Madrid, Biblioteca Nacional).<sup>696</sup> Aquí se muestra un espectáculo visual, donde se proyectaba una imagen aumentada por medio de experimentación. Hay una influencia goyesca por la libertad de la pincelada, la expresión, la espontaneidad con respecto al acabado y la expansión de la mancha, donde se crea una atmósfera misteriosa con un foco único de luz, contrastando con la oscuridad restante en la que se funden algunos de los personajes. Hemos visto que la influencia de Goya se materializó en la obra de Fortuny, quien lo reinterpretó. También, Fortuny tiene dos dibujos titulados *Cofrade con capirote* (1868-1872, Madrid, Biblioteca Nacional),<sup>697</sup> donde un cófrade en un espacio vacío nos recuerda los monjes goyescos y *Cantaora* (1870-1872, Madrid, Biblioteca Nacional),<sup>698</sup> realizado con gran espontaneidad y expresión en el trazo del busto dibujado de la mujer, quien rememora las majas goyescas.

En la obra, *Corrida de Toros. Picador herido* (Fig. 15) de Fortuny, se muestra la escena donde un picador que ha sido cogido por un toro, es retirado por dos subalternos,

---

<sup>693</sup> GAUTIER, T., (1840).: *Viaje por España*, trad. Cast de Enrique de Mesa, Madrid, 1920, p. 166.

<sup>694</sup> Leonardo Alenza (1807-1845). *Dibujos y estampas*, op.cit., 1977, p. 18.

<sup>695</sup> *Ibid.*

<sup>696</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., op.cit., p. 123.

<sup>697</sup> *Ibid.*

<sup>698</sup> *Ibid.*

mientras que en un primer plano se muestra cómo el toro embiste el caballo de otro picador, así como tres toreros se apresuran a separarlo. En esta obra, podemos vislumbrar las raíces de este tipo de tradición de la pintura española, encarnada, sobre todo, en la obra de Goya.<sup>699</sup> En el escrito del pintor José Gutiérrez Solana sobre una corrida de toros en Medina del Campo, en su libro *La España Negra*, parece describir esta pintura de Fortuny:



Figura 15: Mariano Fortuny: *Corrida de Toros. Picador herido*.

1867, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

“De aquí salgo al campo donde está la plaza de toros; al llegar a sus puertas veo mucha gente, que entra en la enfermería, y me entero que un toro acaba de matar a un torero. En una mesa se ve al muerto con el traje de luces; la taleguilla está agujereada por las cornadas, y en el pecho, desnudo, tiene un gran boquete, por

<sup>699</sup> *De Fortuny a Tàpies*, (catálogo de exposición), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, p. 20.

el que ha salido la sangre a borbotones y teñido su camisa de rojo; rodean al muerto algunos picadores de su cuadrilla, que se quedarán esta noche a velarle; desde aquí se siente el ruido de los aplausos y los silbidos, pues la corrida sigue como si nada hubiera pasado.”<sup>700</sup>

En el caso de Darío de Regoyos, admite que, entre otros, admira la obra de Goya.<sup>701</sup> Juan de la Encina y Crisanto de Lasterra coinciden en la relevancia que la obra de Goya tendrá en el Regoyos adolescente, en su romanticismo de fin de siglo y sus marcados contrastes de violentos colores, además de esa veta expresionista de sus primeros trabajos.<sup>702</sup> Regoyos, con respecto a Ignacio Zuloaga, le criticará que idealice sus paisajes para dar la imagen de esa España folklórica de Gautier y tan amada en el extranjero, con lo que satisface los gustos burgueses del momento.<sup>703</sup> No obstante, Regoyos sintió la influencia del realismo francés, como constan en un escrito que publicó José M<sup>a</sup> Salaverría.<sup>704</sup>

En el caso de José Gutiérrez Solana, hay una influencia de Goya en su obra. Características similares tienen por las mismas temáticas, lo “negro”, lo sombrío, la misma sensibilidad. Lo “goyesco”, puede ser en realidad “solanesco”. Solana hace suyo el concepto de la “España negra” desde su obra con cruentas y oscuras corridas de toros, máscaras de carnaval y sombrías procesiones que hablan de un momento de nuestra

---

<sup>700</sup> “Medina del Campo”. En GUTIERREZ SOLANA, J., *La España Negra*, Granada, Comares, 1998, p. 14. (Prólogo de Andrés Trapiello).

<sup>701</sup> Respuesta a la “Enquesta sobre les tendències actuals en les Arts Plàstiques” publicada en “*Mercure de France*”, 15-VIII-1905. En *Darío de Regoyos 1857-1913*, (catálogo de exposición) Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 9.

<sup>702</sup> Leonardo Alenza (1807-1845). *Dibujos y estampas*, op.cit., p. 19.

<sup>703</sup> PRADO VADILLO, M., *Tradición y modernidad en la pintura de Darío de Regoyos*, Gijón, Museo Nicanor Piñole, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2002, p. 19.

<sup>704</sup> SALAVERRÍA, “Testamento Artístico”. En PRADO VADILLO, M., *Tradición y modernidad en la pintura de Darío de Regoyos*, Gijón, Museo Nicanor Piñole, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2002, p. 37.

historia española.<sup>705</sup> Así, Solana se ha caracterizado por la “veta brava” que procede de la interpretación romántica de Goya y los “goyescos” Alenza y Lucas.<sup>706</sup>

En la obra de *Garrote vil* de Solana (1931, París, Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne) el pintor hace una transposición de la pintura negra *Al Aquelarre (Asmodea)* de Goya. La composición es rectangular, donde destaca una mole elevada en el centro del paisaje, similar a la montaña de la pintura de Goya. El grupo del primer plano a la derecha, corresponde a los soldados que disparan a las figuras voladoras en la composición de las *Pinturas Negras*, mientras que las figuras a caballo en la parte del fondo a la izquierda, recuerdan la fila de soldados goyescos en el plano medio.<sup>707</sup>

Aunque entre Solana y Goya hay una conexión evidente, el primero busca el disparate goyesco en el escenario real, en el escenario donde se producen de manera natural y lógica de su tiempo, en los carnavales y en las máscaras, donde nos cuenta, así, que no hay tanta diferencia entre un rostro y su máscara.<sup>708</sup>

También apuntamos aquí la relación entre Solana y el pintor belga James Ensor, a quien incluimos en la segunda subparte de este capítulo. Con respecto a la imagen de Solana, *Máscaras bailando cogidas del brazo* (1938, Fundación Mapfre Vida), este carnaval según Mena, está inspirado en el carnaval pobre y descolorido del Madrid suburbial “máscaras que son tristes porque se saben confinadas en el lodazal último”, como le diría el pintor a Gómez de la Serna. Según Eduardo Westerdahl, sobre Solana comenta: “Su obra más interesante está en sus máscaras, aunque existan precedentes en Goya y

---

<sup>705</sup> MENA, M., “Solana y su mirada goyesca”. En *José Gutiérrez Solana* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 45.

<sup>706</sup> *Solana en las colecciones Mapfre*. (catálogo de exposición). Madrid, Fundación Mapfre, 2005, p. 65.

<sup>707</sup> MENA, M., *op.cit.*, p. 117.

<sup>708</sup> GUTIERREZ SOLANA, J., *La España Negra*, Granada, Comares, 1998, p. 14. (Prólogo de Andrés Trapiello).

Ensor. La máscara de Goya tiene un fondo moral. La máscara de Solana un fondo de angustia pura”.<sup>709</sup> Entre la obra de Solana y James Ensor habrá una afinidad por las máscaras, gusto por esqueletos, calaveras, seres mecánicos, autómatas y muñecos.<sup>710</sup> Se pueden relacionar *La intriga* (1890, Amberes, Museo Real de Bellas Artes) de Ensor con *Chulos y chulas* de Solana (1906, Colección Banco Santander) entre muchos otros.<sup>711</sup>

Asimismo, lo “goyesco” fue tratado por artistas extranjeros, entre otros, Victor Hugo.<sup>712</sup> Éste, mantenía la visión pintoresca y romántica de esa España exótica concebida por los románticos. Una imagen de un país feudal anclado en el pasado, en la religión, la Inquisición etc. Sobre el viaje que Victor Hugo realizó por España se dice:

“Tres mil hombres acompañan el convoy. El coche de la señora Hugo (nacida Trébuchet de la Renaucière, según reza su pasaporte), sigue al “tesoro”, a los doce millones de oro que el emperador envía cada trimestre al rey José, tesoro que codician los guerrilleros.

Ahí está el mayor peligro. ¿No es cierto que el anterior convoy se vio atacado, saqueado y degollado en Salinas? Y en cuanto a los cautivos y cautivas, para ellos y ellas es el infierno pintado por Goya, el infierno y sus torturas: la horca, la piel arrancada, el cuerpo abierto en canal, el empalado, el aceite hirviendo, las mutilaciones sexuales, la muerte horrible y lenta por la sierra, cuando no la

---

<sup>709</sup> WESTERDAHL, E., “Pintura española, José Gutiérrez Solana, en Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, agosto de 1934.

<sup>710</sup> *James Ensor* (catálogo de exposición), Madrid /Bilbao, Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 47.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>712</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 123.

crucifixión sobre las puertas de las granjas o los troncos de los grandes árboles.”<sup>713</sup>

En las *Orientales*, publicadas en 1829 por vez primera, no sólo encontramos temas bélicos, también vemos esa España mora y mozárabe romántica:

Cuando la Luna, a través de mil arcos árabes

Siembra los muros de blancos tréboles...<sup>714</sup>

Asimismo, también hablará sobre la España de guitarras, boleros y jotas:

Salamanca, riendo, se sienta en tres colinas.

Se duerme al son de las mandolinas...<sup>715</sup>

Con respecto a sus obras gráficas, una de ellas sobre esta España romántica es *Torquemada* (1854, París, Maison de Victor Hugo), la cual habla acerca del pueblo de Torquemada, que Victor Hugo visitó en su infancia.<sup>716</sup> Aquí, el artista habla acerca de los horrores de la Inquisición española, puesto que muestra un conjunto de huesos quemados en la obra.<sup>717</sup> Otra de sus obras con esta temática será el dibujo *Rompeolas de Jersey* (1854, París, Maison Victor Hugo), donde se muestra que, los troncos del rompeolas, se ha transformado en un montón de huesos calcinados, exponiendo, así, los horrores de la Inquisición.<sup>718</sup>

---

<sup>713</sup> ESCHOLIER, R., *Victor Hugo. Rey de su siglo*, Madrid, Espasa Calpe S. A., 1972, p. 35.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>716</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 168.

<sup>717</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 168.

<sup>718</sup> *Ibid.*

Otro de los dibujos será *España. Uno de mis castillos*, (1847, París, Maison de Victor Hugo), donde volvemos al castillo feudal romántico envuelto por una atmósfera fantástica. Gautier describe lo siguiente con respecto a este dibujo:<sup>719</sup>

“Al pie de una montaña de agrestes riscos se levanta el castillo feudal que proyecta su opaca sombra sobre la llanura. Sus murallas son altas & fuertes, sostenidas por torres cuadradas; en una de ellas se ve un balcón almenado como una celosía. En el centro un prodigioso portalón más moderno & construido en el estilo que los españoles llaman plateresco, que es como si dijéramos el rococó del Renacimiento, añade a la vieja & robusta muralla la farragosa complicación de su decoración. Sobre dos especies de consolas que forman las jambas de la puerta se apoya un mirador rematado a su vez por unas torrecillas huecas adosadas a una especie de campanario con la aguja decorada con flores de plomo (...) Algunas arpilleras perforan de trecho en trecho la gruesa muralla en la que abre una sola ventana con columnillas & frontón truncado (...) Una horca de hierro, adosada al muro de la torre, pone de manifiesto que el señor de tan romántica morada tiene derecho a administrar justicia alta & baja sobre sus dominios. A lo lejos espejean unas aguas oscuras que reflejan el campanario de una capilla.”<sup>720</sup>

En cuanto a otros artistas extranjeros, Eugène Delacroix y Charles Baudelaire, conocieron parte de la obra de Goya.<sup>721</sup> El primero de ellos, conocía algunos *Caprichos* y toros de Burdeos del aragonés. En una aguatinta del artista francés *Hospital militar* (1828, París, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes), muestra su influencia

---

<sup>719</sup> BOZAL, V., “La estela de Goya, los Desastres de la guerra”. En *Francisco de Goya. Desastres de la guerra*, op.cit., pp. 45-46.

<sup>720</sup> Cfr., Victor Hugo. “Caos en el pincel...” *Dibujos*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2000, pp.336-337.

<sup>721</sup> BOZAL, V., op.cit., p. 44.

goyesca, semejándose bastante a los *Desastres*, que Delacroix no pudo llegar a conocer.<sup>722</sup> En cuanto al segundo, Baudelaire también conoce los *Caprichos* de Goya, a los que se referirá en el segundo epígrafe de “Algunos caricaturistas extranjeros” en su obra de *Lo cómico y la caricatura*.<sup>723</sup>

### **6.1.2. GOYA Y LO SUBJETIVO EN UN MUNDO REAL**

El mundo de lo cotidiano pasará progresivamente a tornarse fantástico, aunque, en la obra de Goya, esa fantasía siempre estará marcada por una base real. Goya no se inventará otros mundos fantásticos. En la serie de los *Disparates*, estas imágenes presentan instantes que semejan parecer oníricas pero que pertenecen a nuestro mundo: un lugar plagado de violencia, miedo e irracionalidad. Autores que comparten esta opinión, entre ellos, Laurent Matheron exponen:

“Casi todos los maestros españoles, los más españoles sobre todo, han sentido inclinación hacia el realismo y han adoptado esa escuela desagradable que entonces carecía de nombre, a expensas del estilo y del carácter. Bajo este concepto, Goya pertenece a su país y es realista aún en sus producciones más *hoffmannescas*. Sin embargo, nunca buscó obstinadamente lo feo ni lo horrible: si lo aceptaba de buen grado, era a condición de que su gusto, partidario de lo pintoresco, encontrase en ello una ventaja positiva. Hay también que hacerle justicia en otra cosa, y adviértase cuán difícil es que la lógica emprenda un falso camino, y es que nunca pintaba solamente por pintar, pues le inspiraba gran desdén la teoría del arte por el arte: desleía las ideas con sus colores; su

---

<sup>722</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *Goya y el Mundo Moderno*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008, p. 124.

<sup>723</sup> BAUDELAIRE, C., *Quelques caricaturistes étrangers*, publicado por primera vez en *Le Présent* en 1857 y de nuevo en *L'Artiste* en septiembre de 1858. Traducción castellana de Carmen Santos en *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado libros, 2001.



impetuoso pincel estaba siempre al servicio de algún sentimiento y le gustaba hacerle recorrer el teclado de las pasiones humanas. Pero ¿de qué orden eran esas ideas y esos sentimientos? No es difícil adivinarlo. Después de renunciar voluntariamente a la elevación, apercibióse Goya de que el espíritu humano tiene otro rasero para medir el talento o el genio y es éste, la profundidad. De igual modo que otros, como Fiésole, aspiraban al cielo, él rebuscaría con su curioso lápiz en los sombríos abismos del Tártaro. Cada cual tiene su misión.”<sup>724</sup>

Asimismo, Sánchez Cantón,<sup>725</sup> también comparte esta opinión, pues afirma que se observan motivos realistas, formas naturales que se han alternado provenientes de la observación del natural.

El poeta Charles Baudelaire definió de una manera muy precisa la obra de Goya como “lo monstruoso verosímil”.<sup>726</sup> Ya mencionamos que conocía parte de la obra de Goya, sus *Caprichos*. En el libro *Lo cómico y la caricatura*,<sup>727</sup> realiza un análisis sobre los tópicos que han dado lugar a esa España romántica. Baudelaire le da un matiz fantástico al pintoresquismo de la obra goyesca, en las figuras que pinta el aragonés, que son tanto humanas como monstruosas:

“Quiero solamente añadir unas palabras acerca del elemento sumamente raro que Goya ha introducido en lo cómico: quiero hablar de lo fantástico.”<sup>728</sup> (...)

“El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables, armónicos. Nadie se ha aventurado como él en la dirección del absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas

---

<sup>724</sup> MATHERON, L., *op. cit.*, p. 135.

<sup>725</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Vida y obras de Goya*, Madrid, De las reales academias españolas, de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Editorial Peninsular, 1951, p. 156.

<sup>726</sup> *Ibid.*

<sup>727</sup> BAUDELAIRE, C., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1989.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 118.

muecas diabólicas están imbuidas de *humanidad*. Incluso desde el punto de vista específico de la historia natural, sería difícil condenarlos, tanta es la analogía y armonía de todas las partes de su ser; en una palabra, la línea de sutura, el punto de unión entre lo real y lo fantástico, es imposible de aferrar; es una frontera difusa que el analista más sutil no sabría trazar, el arte es a un tiempo transcendente y natural.”<sup>729</sup>

El mundo nocturno de Goya, a ojos de Charles Baudelaire es un mundo de verdad y no de superstición.

Eugenio D’Ors, sobre este punto, opina lo siguiente: “(...) Goya es a la vez el más realista de los maestros objetivos y el más fantástico de los subjetivos soñadores.”<sup>730</sup>

También Fred Licht, quien vincula el arte de Goya al contemporáneo, como dijimos, participará de esta opinión cuando afirme, en concreto, sobre los monstruos de las *Pinturas Negras*, que no son intrusos del exterior, sino que se encuentran, tanto en el mundo exterior como interior del humano.<sup>731</sup> Podemos recordar al pintor Johann Heinrich Füssli, quien en su obra *La Pesadilla*, (Fig. 16) nos inserta en un nuevo mundo fantástico, donde una mujer parece soñar la escena que vemos, en la que un caballo y un íncubo se encuentran a su lado.

---

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>730</sup> D’ORS, E., *El arte de Goya*, Madrid, M. Aguilar – Editor, 1946, p. 109.

<sup>731</sup> LICHT, F., *Goya. Tradición y modernidad*, Madrid, Ediciones Encuentro S. A., 2001, p. 215.



Figura 16: Johann Heinrich Füssli: *La Pesadilla*.

1781, Detroit, Detroit Institute of Arts.

Refleja, entre otros temas, el satanismo, el erotismo, el horror, miedo etc. El mundo nocturno en el que nos envolvemos en esta obra está creado por el propio pintor, no parte del real como pasa en la obra de Goya. Según Licht, Füssli, se acerca bastante a la obra del aragonés, puesto que también trata con los monstruos que viven en el inconsciente humano conociendo sus rincones más oscuros.<sup>732</sup> La diferencia existente entre Füssli y Goya radica en que aquél, aun tratando este tipo de temáticas, poseen una técnica elegante y algo teatral e incluso decorativa que recuerda al Renacimiento, y su

---

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 239.

terror no sobrepasa los convencionalismos sociales, no así ocurre con las *Pinturas Negras* del pintor aragonés.<sup>733</sup> Éstas, sin embargo irradian una magia primitiva que forma parte de su fuerza.<sup>734</sup> Licht comenta que el término “primitivo” se relaciona con esa evolución del arte moderno, pues recordemos que una de las últimas características de la Ilustración del XVIII, era el deseo romántico de retornar a los orígenes de la edad de oro perdida del humano.<sup>735</sup> En Goya, no encontramos nobleza, sino los horrores del lado primitivo de la naturaleza humana.<sup>736</sup>

Según Bozal, entre la imagen de *La Pesadilla* y el *Desastre* N° 72, *Las resultas* (1814-1815), hay ciertas similitudes.

La idea narrativa central es similar, puesto que ambas el tema de que el diablo, en diferentes manifestaciones según el autor, posee a una mujer. En la escena de Goya no vislumbramos tan perfectamente el erótico cuerpo de la mujer como en Füssli, pero, sin embargo, se ve cómo el vampiro se precipita sobre su seno, el que se percibe de forma confusa.<sup>737</sup> Füssli nos lleva a otro mundo, un lugar diferente al nuestro, en la imagen de Goya, como dijimos, nos encontramos en nuestro propio mundo, donde también hay vampiros, son una metáfora de nosotros mismos:<sup>738</sup> “la avidez del vampiro es humana, como humana es la muerte de la figura caída.”<sup>739</sup>

En cuanto a obras de Goya y autores posteriores con esta temática subjetiva, en el *Disparate* N° 10 de Goya, *Caballo raptor*, (Fig. 17) un caballo está secuestrando a una joven. Se puede interpretar como los instintos humanos personificados en la figura del

---

<sup>733</sup> LICHT, F., *Goya. Tradición y modernidad*, Madrid, Ediciones Encuentro S. A., 2001, p. 240-242.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>737</sup> BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Editorial Lumen, 1983, pp. 254-255.

<sup>738</sup> *Ibid.*, pp. 255-256.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 256.

caballo, símbolo de la pasión, están abandonados a su voluntad. El tema del rapto de las mujeres ha sido común en el ámbito artístico.



Figura 17: Francisco de Goya. *Disparate* N° 10 *Caballo raptor*.

Primera edición, 1864, Biblioteca Nacional, Madrid.

Las pasiones son el caballo negro que provoca el descarrío en el *Mito del carro alado*, en la obra *Fedro*, de Platón. Hay cierto ápice romántico y emocional en esta imagen. Según Bozal: “El caballo en cuanto expresión de la vitalidad natural, de las indomables fuerzas de la naturaleza, es signo de ese sentimiento cósmico y orgánico que está en la base misma del romanticismo.”<sup>740</sup> Comenta cuando se refiere a *Caballo raptor*. También añade que podría pensarse que esta obra es, entre otros, una ilustración visual sobre el hombre embrujado convertido en caballo y que, después de haber matado al esposo de su enamorada, rapta a ésta.<sup>741</sup> En esta imagen, hemos de tener en cuenta el fondo, donde, en un segundo plano vemos un par de figuras monstruosas que parecen ratas gigantes. Una de ellas está devorando una mujer. Teniendo en cuenta el fondo

---

<sup>740</sup> BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Editorial Lumen, 1983, p. 268.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 269.

hay dos disímiles que aporta Bozal. Primero, se puede pensar que el caballo puede no estar raptando a la mujer, sino salvándola de los monstruos del fondo. El caballo raptor sería el caballo salvador y enamorado.<sup>742</sup> En segundo lugar, el caballo raptor es similar a los monstruos del fondo, quienes devoran a la persona humana, “el amar no es sino devorar, raptar no es sino devorar”.<sup>743</sup>

La obra *Mazeppa* (1820, Colección privada) de Théodore Géricault también es una metáfora del caballo como pasión desbocada del instinto que se alberga en nuestro interior.

Asimismo, a finales del XVIII, surgen muchas más obras acerca del mundo del sueño y la pesadilla, como o *Der Nachtmahr* (El fantasma nocturno) de Johann Heinrich Füssli y también el *Capricho* N° 43 *El sueño de la razón produce monstruos* (Fig. 18) creado por Goya.

---

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 270.



Figura 18: Francisco de Goya: *Capricho N° 43 El sueño de la razón produce monstruos*.

c. 1797-1799. Museo del Prado, Madrid.

Además, a finales del XVIII, hubo críticas al arte tradicional. Esto hizo que cada artista crease un sistema propio. Uno de los ejemplos fue William Blake, un creador de una iconografía nueva en su obra artística, quien rechazaba el sistema simbólico tradicional, despreciando el mundo natural, al contrario que Goya. Su trabajo *El Anciano de los días* (Fig. 19) muestra una nueva divinidad perteneciente a un mundo nuevo creado por Blake. Tanto éste como Füssli crean en sus imágenes un mundo distinto del empírico, a



diferencia de Goya, un mundo pretendidamente transcendente. Goya, sin embargo, nunca atenta contra la veracidad del mundo presentado dramáticamente.<sup>744</sup>

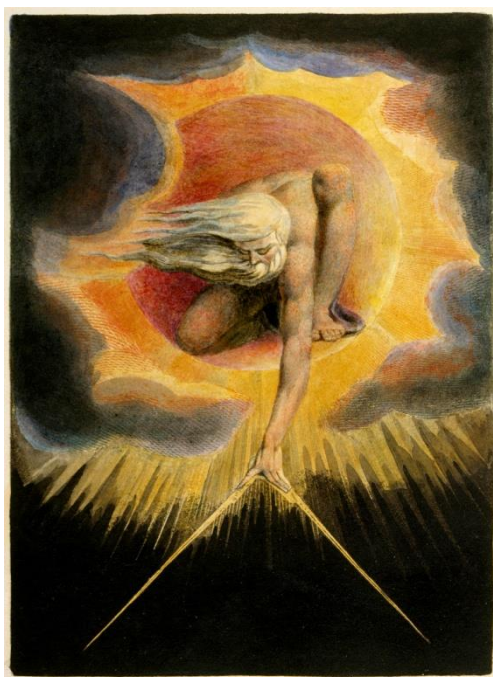


Figura 19: William Blake: *El anciano de los días*.

1794, Londres, British Museum.

Comparado con el *Coloso* (Fig. 20) de Goya, vemos que éste, se encuentra en nuestro mundo, a diferencia del anciano de Blake, además, el coloso es disforme pero no deforme, otra de las diferencias que radica entre ambos.<sup>745</sup>

El *Coloso* es el símbolo de la experiencia del terror y angustia que puebla el mundo. En esta obra, Goya toma la posición en que ha roto con el esquematismo neoclásico donde el mundo se veía desde la perspectiva de lo racional e ilustrado.<sup>746</sup>

---

<sup>744</sup> BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Editorial Lumen, 1983, p. 257.

<sup>745</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op. cit.*, p. 156.

<sup>746</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, pp. 258-259.





Figura 20: Francisco de Goya: *El Coloso*.

1808-1812, Madrid, Museo del Prado.

Prosiguiendo con obras de Goya, con respecto al *Desastre* N° 9, *No quieren* (1815 – 1819) y al *Desastre* N° 10, *Tampoco*, (1815 – 1819) se encuentran en la misma línea que el *Caballo raptor*. En el caso del primero, la resistencia de una mujer hacia la violencia sexual ejercida por un soldado francés. Una mujer anciana, le dará el golpe final que le matará, salvando a la muchacha. En la segunda imagen, mujeres también se están defendiendo de los ataques de otros soldados, en una atmósfera desolada. En el *Desastre* N° 11, *Ni por esas*, (1815 – 1819) nos hablan de otro caso de resistencia de una mujer ante el ataque de la voluntad ciega de la naturaleza. El niño en primer plano que parece abandonado, enfatiza el dramatismo de la situación. En la misma línea se encuentra el *Disparate* N° 12, *Disparate alegre*, (1815 – 1819) donde unos viejos bailan

mientras parecen coquetear con unas muchachas jóvenes. Esta estampa parece la cara grotesca del cartón para tapiz la *Gallina ciega*, (1789, Madrid, Museo del Prado) donde aquí se reflejaba un colorismo alegre en el juego entre un grupo de majos. Ahora, los personajes se nos muestran grotescos, donde unos viejos que intentan llevar el compás de esas inexpresivas jóvenes que parecen muñecas siniestras, se ven movidos por su avidez hacia ellas. Hay cierto matiz de humor negro en la imagen. En el caso del *Disparate* Nº 6, *Disparate furioso*, (1815 – 1819) se entrevé violencia entre un conjunto de hombres, aunque ésta es una obra realmente enigmática del conjunto. En el *Disparate* Nº 2, *Disparate de miedo*, (1815 – 1819) una forma gigante, espanta a los soldados. Podría ser el miedo a la muerte, tan presente en épocas de guerra. La forma no se deja descubrir, parece una masa de telas que cubren un rostro grotesco. Recuerda al *Capricho* Nº 52, *Lo que puede un sastre*, (1797 – 1799) donde una figura encapuchada y gigante no es más que un vacío maniquí que puede interpretarse como el miedo del humano a lo desconocido, siempre vigente en su ser. En el *Disparate* Nº 5, *Disparate volante*, (1815 – 1819) una mujer y un hombre, se encuentran montados sobre un monstruo híbrido con cabeza y garras de ave y cuerpo de caballo. En el *Desastre* Nº 77, *Que se rompe la cuerda*, (1815 – 1819) parece aludir a la inestabilidad de la Iglesia durante los años de la guerra. Con respecto al *Disparate*, Nº 16, *Las exhortaciones*, (1815 – 1819) nos habla de un ser que parece dividido por dos caminos diferentes, como Hércules cuando tuvo que elegir entre el vicio y la virtud, aunque también esto nos puede recordar al grabado de Alberto Durero, *El caballero, la muerte y el diablo* (1513, Washington D. C., Galería Nacional de Arte). En la obra de Goya, por una parte, hay una figura de clérigo, y por la otra, una mujer que le coge del brazo para llevarlo con ella. Todo está rodeado de monstruos, rostros dobles etc. En el *Disparate* Nº 1, *Disparate femenino*, (1815 – 1819) vemos cómo un grupo de mujeres mantean a un

pelele, que recuerda a uno de los cartones para tapices, *El pelele*, (1791-1792, Madrid, Museo del Prado). No obstante, aquí vislumbramos sobre la manta, un asno dormido. Con respecto al *Desastre* Nº 75, *Farándula de charlatanes*, (1814 – 1815) vemos a seres que son medio hombre medio animales con atributos donde se vislumbran coronas de nobles etc. y donde un ave rapaz, se sitúa en el centro, en donde parece hablar. Podría ser una crítica al ambiente cortesano español por aquéllas. En el *Desastre* Nº 72, *Las resultas*, (1814 – 1815) esta estampa muestra vampiros precipitándose sobre varios humanos. Se podría interpretar como los monstruos que se precipitan sobre España en aquella época bélica. En cuanto al *Disparate* Nº 14, *Disparate de carnaval*, (1815 – 1819) se disponen varios personajes enmascarados que parecen discutir. Se podría interpretar como una mención a la diferencia entre los españoles y franceses, como en el *Capricho* Nº 6, *Nadie se conoce* (1797 – 1799).

Como vemos, la obra de Goya trata temas de los que también hablará la corriente del decadentismo, como la subjetividad, misas negras, violencia, aquelarres, sadismo, sexualidad, etc., aunque no se puede considerar a Goya como un precedente directo de este movimiento pese a que tengan temáticas similares.<sup>747</sup> En los *Caprichos* y *Pinturas Negras*, hay brujería, misas negras y rituales satánicos. En los *Disparates*, lo fantástico y lo monstruoso se unen.

Las obras de pintores tan heterogéneos como como Joris-Karl Huysmans, Odilon Redon, Félicien Rops, Gustave Moreau, Max Klinger, James Ensor, George Rouault y Alfred Kubin se mueven en el marco de lo goyesco,<sup>748</sup> aunque no son herederos directos del pintor aragonés. Al contrario que la acidez provocativa de algunos de estos pintores,

---

<sup>747</sup> BOZAL, V. y LOMBA, C., *Goya y el mundo moderno*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008, p. 172.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 171.

Goya, en ningún momento provoca al espectador, simplemente se muestra escéptico en las últimas etapas de su arte por el fracaso que aconteció producto del proyecto de la Ilustración.<sup>749</sup> Así, debemos señalar que entre el decadentismo y Goya hay grandes diferencias, puesto que los decadentistas se regodean de un mundo absurdo y hostil al que estamos arrojados, donde sólo el sinsentido de la existencia ya provoca la hiriente carcajada que produce esta caída. Sin embargo, parece que Goya critica con su obra una ilustración en la que él creyó, caricaturizando todo en lo que él algún día tomó como los pilares de su pensamiento.

Comenzando con Alfred Kubin y la oscuridad que emana de su obra, se le puede considerar heredero de la Quinta del Sordo de Goya.<sup>750</sup> De hecho, en sus escritos, confiesa: “Hice mi propia formación con las obras de Klinger, Goya, Groux, Rops, Munch, Ensor, Redon y artistas similares, los cuales se convirtieron en mis favoritos y ejercieron una ocasional e inconsciente influencia sobre mí. Pero claramente me di cuenta de que mis trabajos tienen un marcado estilo personal”.<sup>751</sup> Kubin se refugió en su fantasía por el odio que sentía hacia los hombres: “Me convertí en un ser completamente introvertido y en mi corazón solo sentía odio, odio, odio hacia mi padre y hacia todos los hombres. ¡Oh, si sólo hubiera podido asesinarlos!”<sup>752</sup> De este modo, vemos que se refugia en su propia fantasía, en el mundo propio que él crea: “La fantasía ha puesto su sello en mi existencia, es la fantasía lo que me hace feliz y triste. La reconozco constantemente dentro y fuera de mí.”<sup>753</sup>

---

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>750</sup> *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, (catálogo de exposición) Valencia, IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ, 1998, p. 7.

<sup>751</sup> KUBIN, A., *Autobiography*, Galerie St. Etienne, Nueva York, sin fecha, p. XXIV. En *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, (catálogo de exposición) *op.cit.*, pp. 17-18.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>753</sup> KUBIN, A., en *Alfred Kubin Visions from the Other Side*, Galerie St. Etienne, Nueva York, 1983, s/n. En *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, (catálogo de exposición) *op.cit.*, p. 16.

Antes de 1908 y 1909, la temática de Kubin trata sobre la fantasía del terror. Paulatinamente, su obra se aleja de la corriente del decadentismo para acercarse al ámbito goyesco. Se sabe que conocía la obra de Goya por una carta del 12 de octubre de 1933 a su esposa Hedwig, donde cita al aragonés como “máximo ejemplo”.<sup>754</sup> Kubin vivió en la Viena de Freud, en época del modernismo vienes aunque no participó de las reglas y cánones de esta corriente. También tenía una visión pesimista de la vida, al igual que la tuvo Goya en sus últimos años. El mundo de Kubin, es un lugar donde los personajes se sitúan en el inconsciente de Freud, manteniéndose sujetos a la voluntad de sus instintos de apareamiento y asesinato. Es este un mundo gris y marginal sin ningún tipo de valores o ideas.<sup>755</sup> Este estado lo describirá en la ciudad de Perla, que Kubin describe en su novela *La otra parte*, del año 1909.<sup>756</sup> Este libro habla acerca del Reino de los sueños, que parece condenado a la putrefacción, puesto que la presencia de la muerte está vigente todo el tiempo. La narración desarrolla una lucha entre las fuerzas del pasado y futuro. Un discurso sobre el poder y un modelo de una sociedad en descomposición. Realmente trata un viaje simbólico al lado inconsciente de la mente acabando con un enorme cataclismo que destruye el Reino del sueño.<sup>757</sup> Cuando Ernst Jünger habla sobre esta novela, parece también hablar sobre algunas obras de Goya:

“Esta novela representa aquello que se ha hecho de más grande en el dominio de lo fantástico desde Hoffmann. Como todas las obras de este tipo, es producto de un terreno espiritual que podemos calificar de insólito, de mórbido (...) obsesiones, visiones borrosas, alucinaciones, histerias, angustias, caos (...) la agresión lenta de la descomposición, de su reptación subterránea, de su

---

<sup>754</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 50.

<sup>755</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>757</sup> *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, (catálogo de exposición), *op.cit.*, pp. 23-24.

implacable fuerza de licuación, de sus terrores, de sus visiones, de sus suaves traiciones...”.<sup>758</sup>

Kubin, en su obra gráfica, también nos muestra la cara oscura de los seres, su lado siniestro. Nos habla del vacío, los espacios ausentes, la negación del humano, en lugares estáticos e intemporales. La muerte se torna única salvación a ese mundo de tormento y pesadilla que refleja el pintor. De hecho, este artista también comparte la opinión como muchos otros sobre que “¡La vida es un sueño!”.<sup>759</sup> Nos dice que se cuestiona “De dónde proceden esas figuras innominables, esos acontecimientos imaginarios, esos vastos paisajes, si no es del interior de nosotros mismos”.<sup>760</sup>

Con respecto a la Viena de Kubin, el doctor Sigmund Freud, nos habla acerca del concepto de lo siniestro. En alemán *Unheimlich*, se traduce como “lo siniestro”, siendo un término ambiguo. Se hace referencia entonces a lo que permanece oculto pero también nos es conocido, así como lo que creemos conocer y se nos revela extraño.<sup>761</sup> Freud expone que se siente una especie de angustia ante las emociones que retornan habiendo sido antes reprimidas. Nos dice: “lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión (...) lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado”.<sup>762</sup> Kubin, en la línea de estas teorías, afirma:

---

<sup>758</sup> ERNST, J., en “Extraits de correspondance: Ernst Jünger – Alfred Kubin” en *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 25.

<sup>759</sup> *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 20.

<sup>760</sup> KUBIN, A., “Über mein Traumerleben” (Sobre mis experiencias oníricas), 1922, recogido en SEIPEL, WILFRIED, *Alfred Kubin 1877-1959*, Musée des Augustines, Toulouse 1988, s/n. Traducido en Goya y el mundo moderno, *op. cit.*

<sup>761</sup> *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 21.

<sup>762</sup> FREUD, S., “Lo siniestro”, publicado en HOFFMANN, E.T.A., *El hombre de arena*, Hesperus, Palma de Mallorca, 1991, p. 28.

“Mis pensamientos continúan como siempre girando alrededor de lo desconocido y sin embargo, familiar naturaleza de la vida de este mundo”.<sup>763</sup>

En cuanto a su técnica, sus dibujos no están deformados, se conserva la forma, pero lo que ocurre es que en la composición inserta innovaciones que modifican la imagen tornándola fantástica, irreal, y, en muchos casos, siniestra. Kubin y Goya tienen la capacidad de transformar los temas contemporáneos, en intemporales. En la obra de Kubin que es posterior a la Segunda Guerra Mundial, refleja, entre horrible fantasía, los horrores de la guerra, la crueldad, las torturas etc. Todo esto nos vincula otra vez a la obra de Goya, sobre todo, a los grabados donde aparecen escenas de tortura.<sup>764</sup> Como Goya, parte del mundo real para crear otro mundo contrario, donde todos los principios y creencias, se tornan “patas arriba”, llevándolos al absurdo más extremo.<sup>765</sup> Por ejemplo, la obra de Kubin titulada *Tortura*, (1900-1901, Viena, Albertina Museum), muestra un ser, al que no podemos llamar humano, porque sus facciones animales le niegan tal derecho cuando mira directamente al espectador.<sup>766</sup> Se sitúa en el centro de la obra, suspendido su cuerpo boca abajo y sujetado por dos palos, donde uno de ellos le atraviesa la cabeza desde la boca, saliendo por su nuca, y el otro le sujeta por los pies, mientras se encuentra maniatado a la espalda. En torno, una hoguera en el suelo le está torturando aun más, como si este extraño ser fuese una brasa sobre el fuego. Aquí, Alfred Kubin, como vemos, se está recreando en la crueldad de la imagen. Aunque tenga cierto parecido y semejanza con algunos de los *Desastres* de Goya, en el pintor aragonés, no vemos ese regocijo cruel, sino una especie de crónica de la guerra. Es ésta la clave donde reside la diferencia entre ambos.<sup>767</sup> En el *Desastre* N° 37, *Esto es peor*,

---

<sup>763</sup> KUBIN, A., *Autobiography*, Galerie St. Etienne, Nueva York, sin fechar, p. XXIV. En *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, (catálogo de exposición) p. 78.

<sup>764</sup> *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 48.

<sup>765</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 51.

<sup>766</sup> *Ibid.*

<sup>767</sup> *Ibid.*

(1814 – 1815) vemos en un primer plano, un hombre desnudo empalado en un árbol por otros hombres, con algunos miembros arrancados. Se debe de mostrar un suceso concreto porque una prueba que Goya retocó, llevaba la inscripción “el de Chinchón”. Su cabeza también gira como en la obra de Alfred Kubin, mirando también al espectador, aunque, en este caso, conserva su humanidad. Hay violencia en esta imagen, pero tan sólo funciona como testimonio de los hechos acaecidos, como dijimos, y no se centra en el sadismo de la misma. Con respecto a *Epidemia*, (1902, Viena, Albertina Museum) un paisaje desierto, muestra cadáveres humanos. Recuerda los vacíos paisajes de muchas estampas goyescas. En el caso de la obra *Matadero de hombres*, (1912-1915, Viena, Albertina Museum), una habitación que recuerda una carnicería, muestra cadáveres que están siendo seccionados por el matarife, algunos de los cuerpos humanos tajados, están colgados por ganchos, otro, está arrojado al suelo. En la obra *Elefantiasis*, (1900-1901, Viena, Albertina Museum), se trata el tema del monstruo y la deformación como también realizó Goya, aunque Alfred Kubin traspasa los límites.<sup>768</sup> Un hombre sobre una cama tiene la parte inferior de su cuerpo desde las caderas deformemente hinchada. En la obra *Escenas Infernales* de Kubin (1900, Viena, Albertina Museum), se muestra un sometimiento de unas criaturas a otras, hablándonos acerca de la crueldad y las cámaras de tortura, otra vez, regodeándose en el sadismo de la imagen, al contrario que Goya hace en sus trabajos. En el caso de *Patíbulo* (1917-1919, Linz, Landesmuseum), se invierte lo considerado “tradicional”, pues aquí, son los perros quienes observan en la distancia los despojos de unos seres humanos colgados. Esta obra muestra grandes semejanzas con las estampas de *Desastres* de Goya.<sup>769</sup>

En comparación con la obra de Kubin, en el *Desastre* N° 35, *No se puede saber por qué*, (1815 – 1819) del aragonés se tratan personas agarrotadas y asesinadas. Puede que Goya

---

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 173.



pusiera este título a esta obra porque se cuestiona el por qué de los asesinatos. El *Desastre* N° 36, *Tampoco*, (1815 – 1819) puede aludir a la estampa anterior, Goya podría decirnos que tampoco sabe el por qué de estos hechos, donde en el centro, se muestra el cadáver de un hombre colgado, en esta ocasión, observado por otro hombre que parece un oficial. Puede ser un ejemplo de tantos cadáveres que se encontraban en los campos y los caminos durante la guerra. Otras obras que desvelan un cierto aire goyesco de Alfred Kubin, son *Cabezas*, (1941, Linz, Landesmuseum) donde se ven las cabezas cercenadas sobre un espacio vacío, centrando toda nuestra atención en este espectáculo. También, en *Invertido*, (1940, Linz, Landesmuseum) vemos un personaje en el centro de la obra que recuerda algunos frailes goyescos<sup>770</sup> en *Los desplazados*, (1941, Linz, Landesmuseum) contemplamos un ave gigante de dos cabezas que porta una corona en cada una de ellas, y al lado, una multitud que pelea entre ellos. Recuerda a la estampa de Goya, el *Desastre* n° 76, *El buitre carnívoro*, (1815 – 1819) en el que, en esta ocasión, es el pueblo quien está expulsando a un ave gigante. Puede tener diferentes interpretaciones, donde podría aludir a Napoleón vencido. Vemos a la derecha los soldados huyendo y a la izquierda y centro, el pueblo español vencedor. Con respecto a la obra de Kubin *Pompas de jabón* o *La Muerte*, (1949, Linz, Landesmuseum), la muerte está cabalgando encima de un hombre. El primer título puede aludir a que la vida humana es tan frágil y efímera como una pompa de jabón.

En el caso de James Ensor, también se vislumbra en su obra una influencia goyesca, además de estar empapado por la tradición fantástica. Ensor conocía ciertas obras de Goya, como *Las viejas. El tiempo* (1810-1812, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille) y *La carta (Las jóvenes. Muchacha leyendo)*, (1812-1814, Lille, Palais des Beaux-Arts de

---

<sup>770</sup> *Ibid.*

Lille) y una obra de Eugenio Lucas, *El garrote*, (1808-1812, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille) donde comenta al respecto: “Estas pinturas españolas me han removido la sangre. Deseo ardientemente ver los Velázquez y España”.<sup>771</sup>

Hay bastantes obras que se pueden poner en relación con el trabajo de Goya. Como por ejemplo, *Masks and Grotesque Figures* (1885, Chicago, The Art Institute of Chicago), el grabado en cobre *The Ghost* (1889, Private Collection) y el aguafuerte *The Ghost* (1889, Tavevri 73 / MSK Ghent) tienen relación con el *Disparate* N° 4, *Disparate de bobo* o *Bobalicón* (1815 – 1819) de Goya donde en todas las obras, hay un gigante deforme que intenta espantar a los demás personajes.<sup>772</sup> En las obras de Ensor hay cierto matiz bélico.

También *Wizards in a Squall* (Fig. 21), recuerda al *Capricho* N° 68, *Linda maestra!*, (Fig. 22) donde, en la última obra, un par de brujas vuelan sobre el palo de una escoba, y en la obra de Ensor, brujas sobre escobas y demás seres deformes que parecen aves sobrevuelan el escenario. También parece haber algún hombre que parece caer desde un paracaídas.<sup>773</sup> Observamos también cierto matiz bélico frente a lo fantástico de Goya.

---

<sup>771</sup> WILSON-BAREAU, J., *Édouard Manet. Voyage en Espagne*, Caen, 1988. En *James Ensor* (catálogo de exposición), Madrid – Bilbao, Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 37.

<sup>772</sup> TODTS, H., *Goya, Redon, Ensor. Grotesque Paintings and Drawings*, Tielt (Bélgica), Lannoo, 2009, pp. 84-85.

<sup>773</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.



Figura 21: James Ensor: *Wizards in a Squall*.

1888, Gante, MSK.



Figura 22: Francisco de Goya: *Capricho* N° 68 *Linda maestra!*

1797-1799, Madrid, Colección Museo del Prado.

También, *Copy after Goya "The Old Ladies" or "Transcience"*, (1884, 1810-1812, Lille, Palais des Beaux-Arts), en relación con el *Capricho* N° 44, *Hilan delgado* de Goya,<sup>774</sup> (1797 – 1799) donde, las facciones de las mujeres se asemejan, además de que,

---

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 158-159.

en la obra de Ensor, una de las ancianas sostiene lo que parece un papel en el que hay escrito las palabras “Qué tal?” al estilo de Goya. Así como *Masks Confronting Death* (1888, Nueva York MoMA,), vinculado a el *Capricho* nº 55 *Hasta la muerte*,<sup>775</sup> (1797 – 1799) donde las máscaras inhumanas de Ensor se asemejan en cierto modo a las facciones grotescas de los seres aún humanos de Goya. También se asemejan las máscaras en obras como *The Astonishment of the Mask Wouse* (1889, Antwerp KMSKA,) con el *Capricho* Nº 57, *La filiación* (1797 – 1799).<sup>776</sup> Así como *Theatre of Masks* (1889, Antwerp, KMSKA), que recuerda a la obra mencionada anteriormente, el *Capricho* Nº 6 *Nadie se conoce* (1797 – 1799) y también al *Capricho* Nº 2, *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llegan* (1797 – 1799).<sup>777</sup> Donde estas obras de ambos autores podrían hacer referencia a la sociedad hipócrita y circense en la que estamos insertos. O en el caso de *Anger*, (1904, Gante, MSK), en relación con el *Desastre* Nº 2, *Con razón o sin ella*, (1814-1815) donde unos hombres ensangrentados se encuentran en plena lucha bélica.<sup>778</sup> Con respecto a este último desastre, podemos comprobar que nada de heroico hay en la imagen, sino todo lo contrario, puesto que lo que vemos son personas humanas y, como en los *Fusilamientos del 3 de Mayo*, los asesinos se muestran sin que les veamos el rostro, como recurso para que empaticemos con las víctimas. También, en el *Desastre* Nº 3, titulado *Lo mismo*, (1814-1815) parece invertir la situación con respecto a la estampa anterior, pues quienes eran víctimas, ahora son verdugos. En el caso de *Witches in a Squall*, (1896, Bruselas, KMSKB), se relaciona con muchas brujas de obras de Goya. También, en el aguafuerte de Ensor, *La muerte que persigue al rebaño humano* (1896, Amberes, Stedelijk Prentenkabinet), se contempla una calle urbana atestada de gente que portan máscaras o sus facciones lo

---

<sup>775</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

<sup>777</sup> *Ibid.*, pp. 166-167.

<sup>778</sup> *Ibid.*, pp. 171 y 177.

parecen, recordando *El entierro de la sardina* (1812-1819, Madrid, Museo del Prado) de Goya, donde las facciones de todo el conjunto parecen máscaras grotescas sonrientes, aunque, en la obra del aragonés, conservan su humanidad.<sup>779</sup> Prosiguiendo con esta obra de Ensor, sobrevolando encima, hay una figura que se identifica como la muerte y un espacio urbano que semeja el infierno. Esto nos recuerda a los artistas Otto Dix y George Grosz. Ensor transmite una visión carnavalesca sobre el mundo contemporáneo en sus obras. No es el único que hablará acerca de una sociedad carnavalesca. El pintor José Gutiérrez Solana, continuará con la estética de la España Negra, siguiendo el camino de Ensor presentando esta sociedad de carnaval.<sup>780</sup> En cuanto a la obra *Máscaras bailando del brazo*, anteriormente mencionada, sigue la línea de Ensor, donde un par de personajes se sitúan en el centro de la imagen. Uno porta una máscara de asno y el otro una máscara de facciones grotescas humanas, bailando entrelazados. Otros pintores tratarán este aspecto de la máscara y el carnaval en su obra. También los personajes de Kubin, mencionado anteriormente, presentan esta sociedad carnavalesca.<sup>781</sup> En el caso de Félicien Rops,<sup>782</sup> la obra de *Muerte sifilítica*, (S/f, col. San Nicolás-López-Bosch) porta una máscara mortuoria, metaforizando a la muerte, bajo la apariencia de lo que parece una prostituta sifilítica. En la obra de Georges Rouault, *Miserere* (1923), hay muchos personajes que portan máscaras ya, en vez de rostros, como en sus obras de prostitutas y jueces.<sup>783</sup>

Con respecto al “satanismo” decadentista, según Mario Praz, Félicien Rops es el principal representante.<sup>784</sup> Algunos de sus grabados, tales como *El secuestro*, (1882, col. San Nicolás-López-Bosch) en la que una figura de varón alado parece estar

---

<sup>779</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 172.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>783</sup> *Ibid.*

<sup>784</sup> *Ibid.*

secuestrando una mujer, a la vez que la violenta durante el vuelo, *Satán creando los monstruos* (1882, col. San Nicolás-López-Bosch) o *Satán sembrando la ivrea* (1882, col. San Nicolás-López-Bosch) donde una figura que semeja un esqueleto gigante parece esparcir humanos enanos a la tierra. Según Mario Praz, hay un deslizamiento desde una lujuria melancólica a otra mortífera, pudiéndose aplicar a *Muerte sifilitica*, anteriormente mencionada, o *Parodia Humana*, (1881, Colección privada) donde un esqueleto, al que un hombre sigue, se oculta bajo una máscara.<sup>785</sup> En cierto modo recuerda al asesinato de índole sexual en George Grosz y Goya, como veremos. Rops realizará también la portada de “Les Epaves” para la recopilación de poemas prohibidos de *Las flores del mal* de Baudelaire.<sup>786</sup> Aquí un esqueleto ocupa el centro de la obra, simboliza el árbol del bien y el mal, rodeado por los siete pecados capitales en forma de flores y frutos. Baudelaire, dos años antes de este trabajo, diría sobre Rops: “En Bélgica no hay arte. Se ha marchado del país. No hay artistas –excepto Rops y Leys.”<sup>787</sup>

Con respecto a Max Klinger, influyó en bastantes artistas de su época, a su vez, él mismo debía bastante al trabajo de Goya, puesto que había estudiado las estampas del aragonés en profundidad.<sup>788</sup> Sobre todo, los *Caprichos* y los *Desastres*, con los que estuvo en contacto muy pronto.<sup>789</sup> Se apartó del academicismo artístico, para crear una nueva forma de arte, donde la fantasía y el mito se tornan piedras angulares. Klinger, admiraba la obra de Goya, porque hay una cita en la que consta en la carta del 16 de

---

<sup>785</sup> *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*, (catálogo de exposición), Fundación Carlos de Amberes, 2002, p. 31.

<sup>786</sup> *Félicien Rops* (catálogo de exposición), Valonia – Bruselas, Obra Social Caja Madrid, 2004, p. 61.

<sup>787</sup> BAUDELAIRE, C., “*OEuvres complètes*”, II, texto establecido, presentado y anotado por Claude Pichois, Bibliothèque de la pléiade, París, Gallimard, 1976, p. 931.

<sup>788</sup> *Max Klinger. Arte gráfico* (catálogo de exposición), Madrid, Centro Cultural del Conde Duque Calcografía Nacional, 1996, p. 17.

<sup>789</sup> Carta a Lipmannsohn del 16/01/1880, Singer, 1924, p. 30. *Max Klinger. Arte gráfico* (catálogo de exposición), Madrid, Centro Cultural del Conde Duque Calcografía Nacional, 1996, p. 78.

junio de 1880.<sup>790</sup> Fue conocedor, al menos de los *Desastres de la Guerra* de Goya y los *Caprichos*.<sup>791</sup>

En el caso de esta obra, *Socorro a las víctimas de Ovidio. Opus II*, hay cierta influencia goyesca, aunque Klinger negó su pronto conocimiento de las obras de Goya.<sup>792</sup> Cuando se refiere a *Socorro a las víctimas de Ovidio. Opus II*, de 1879 afirma: “En cuanto a las supuestas reminiscencias de Goya, tan sólo puedo constatar que compuse el original dos años antes de haber oído por primera vez su nombre”.<sup>793</sup> En ella, la serie está dividida en varias partes donde se inician con una portada, con dos *intermezzos* entre las historias. En la dedicatoria se podría ver un homenaje a Goya, aunque no lo sabemos a ciencia cierta. Klinger, trata de evitar un final trágico para los protagonistas de la *Metamorfosis* de Ovidio. En su obra vemos las historias de Píramo y Tisbe, Narciso y Eco, Dafne y Apolo. En este trabajo, Klinger también trata el tema de la religión en el arte y la naturaleza, vinculándose al romanticismo alemán.

La obra *Primer Intermezzo* del opus XIII,<sup>794</sup> (1879, The National Museum, Poznan) dentro de esta serie, muestra la imagen de una mujer en el centro de la obra, que parece balancearse sentada en una especie de columpio del que no se ve la procedencia. Su cuerpo está suspendido en el aire y una de sus manos sujeta las cuerdas del citado columpio. Sus cabellos largos, ondean al viento. Con respecto al cuerpo, está semidesnudo y la mirada escapa a los límites de la obra. Nuestra atención se dirige totalmente al centro, a la figura de esta mujer, puesto que en el fondo no hay más que

---

<sup>790</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 171.

<sup>791</sup> Cfr. H. W. Singer, *Max Klinger: Briefe aus den Jahren 1874-1919*, Leipzig, 1924, p. 30. En BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 171.

<sup>792</sup> *Max Klinger. Arte gráfico* (catálogo de exposición), Madrid, Centro Cultural del Conde Duque Calcografía Nacional, 1996, p. 79.

<sup>793</sup> Cfr. H. W. Singer, *Max Klinger: Briefe aus den Jahren 1874-1919*, Leipzig, 1924, p. 30. En BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 171.

<sup>794</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 171.



cielo. Se denota cierta influencia con Goya, puesto que se está representando ese mundo nocturno de los *Caprichos*:<sup>795</sup>

“El fondo sin marcar, tal y como lo usa Goya con gran desnudez bárbara, refleja perfectamente las diferencias psicológicas. El más mínimo añadido al entorno neutralizaría la nitidez de la expresión, llevaría su pasión al absurdo, la privaría de su grandeza, y rebajaría el horror de las profundidades abismales de la naturaleza humana a la representación calculada de un hecho. De esta forma, una escena cobra ante nuestros ojos un significado genérico, no hace referencia al individuo, sino a la especie entera. El mundo entero se convierte en un fondo casi vacío”<sup>796</sup>.

Con respecto al aguafuerte *La bruja y el murciélago* (Fig. 23), Max Klinger, representa, a la izquierda de la imagen, un murciélago gigante, al lado de una bruja, a su derecha, quien doblada sobre sí misma, parece estar sentada en el aire con las piernas cruzadas y estiradas, volando tras el animal. Sus ropajes parecen hinchados a causa del viento, al igual que el oscuro, largo y desordenado cabello que se mueve a causa del vuelo. Vemos otra vez criaturas nocturnas, el murciélago y la bruja, el mundo de la noche. La composición de las figuras, el modo de proceder, recuerdan bastante la obra de Goya,<sup>797</sup> sobre todo, sus *Caprichos*, donde se vislumbran brujas y murciélagos, como en el caso de *Linda maestra!*, anteriormente mencionado, en el que, en el centro de la imagen hay dos mujeres desnudas que parecen brujas, montando sobre una escoba y volando. Por el título, podríamos deducir que una de ellas le enseña a la otra. En la esquina superior derecha, un murciélago contempla la escena. Klinger crea la ilusión de espacio en esta aguatinta, introduciendo la luz sin utilizar la línea. Posteriormente, Klinger consiguió la

---

<sup>795</sup> Max Klinger. *Arte gráfico* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 79.

<sup>796</sup> M. Klinger. *Malarstwo i rysunek*. Lvov, 1908. P. 27.

<sup>797</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 171.

primera edición de los *Disparates* de Goya de 1864, que, según H. Heine, estudió bastante.<sup>798</sup>



Figura 23: Max Klinger: *La bruja y el murciélago*.

1880, Poznan, Museo Nacional de Poznan.

En la obra *Amor y Psique* (1880) también se ve una influencia goyesca, la figura masculina alada, en este caso Amor, ocupa el centro de la imagen, volviendo su mirada a la muchacha que está sobre la cama en un segundo plano. El Cupido, recuerda a las imágenes aladas masculinas de Goya.

En el caso de *El guante* (1881), se cuenta la historia de la idealización de un artista que realiza de una mujer desconocida a quien se le ha caído un guante. Esta relación entre la realidad y el mundo no real, evoca el mundo de Goya.<sup>799</sup> Con estas obras, criticará la doble moral hipócrita de la sociedad alemana del momento (al igual que hizo Goya en muchas de sus estampas). Artistas como Giorgio di Chirico o Max Ernst, admiraron la

---

<sup>798</sup> HEYNE, H. *Max Klinger Gedanken und Bilder aus der Werkstatt des werdenden Meisters*. Leipzig, 1925. P. 52.

<sup>799</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 171.

innovación artística que supone esta obra. También se puede apuntar que pudo inspirarse en la serie de los *Caprichos* de Goya en el caso de que, en ese momento, los conociera.<sup>800</sup>

En la serie *Eva y el futuro*, (1880) Klinger hace que la figura de la mujer se convierta en la personificación del destino, donde se presenta de una forma dual, como pecadora y víctima a la vez. Comienza con el mito de la caída bíblico, donde se tratará el pecado, la culpa, y el destino del humano, en consecuencia.<sup>801</sup> La muerte se convierte en el destino del humano, de la primera mujer, Eva, que Klinger se inspirará en las palabras de Jean Paul para representar en Tercer futuro: “El futuro será para su descendencia como un empedrador, que aplasta las generaciones cráneo contra cráneo, para que se conviertan en polvo”<sup>802</sup>. Así, la muerte se convierte “el único futuro definido y seguro y, por tanto, es la negación del futuro”<sup>803</sup>. Esta planificación: despertar de la conciencia, pecado, exilio y muerte, se da en muchas obras del artista. La felicidad del paraíso termina con el despertar de la conciencia, que da paso a la experiencia de la sensualidad, que da paso al sufrimiento, y a la muerte en último lugar.<sup>804</sup>

En la obra *Una vida* (1884), se trata el tema simbolista y patriarcal de la mujer maldita que cae en la tentación, la temática de la mujer como víctima de un tiempo y sociedad determinada, en este caso, con doble moral. Comienza con Eva, para continuar a otras escenas donde trata la proposición del viejo, lucha de los rivales por la mujer, el espectáculo, la prostitución y la muerte, para finalizar con una alegoría de Cristo y las pecadoras, el sufrimiento, Cristo y las samaritanas, y el alma de la mujer que vuela en

---

<sup>800</sup> Max Klinger. *Arte gráfico* (catálogo de exposición), *op.cit.*, pp. 79-80.

<sup>801</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>802</sup> Jean Paul (Jean Paul Richter), 1763-1825, escritor de origen alemán. En Max Klinger. *Arte gráfico* (catálogo de exposición), *op. cit.*, p. 44.

<sup>803</sup> Carta a sus padres del 20 de abril de 1880. Singer, *op. cit.*, p. 37. En Max Klinger. *Arte gráfico* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 44.

<sup>804</sup> H. H. Hofstätter. *Symbolizm*. Varsovia, 1987. P .250. Max Klinger. *Arte gráfico* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 44.

brazos de un ángel. En esta obra, Klinger tiene una gran influencia de Goya, tanto técnica como temática. En esta serie, también trató el tema de la mujer víctima de sus tiempos, la humillación y maltrato padecido, al igual que la hipocresía de la sociedad. Y el humano que cae en las pasiones animales irracionales, alternadas con superstición y egoísmo. Las estampas de esta serie se pueden relacionar con muchos de los *Caprichos* goyescos.<sup>805</sup> La obra de Klinger, *Presa*, recuerda al *Desastre* N° 79, *Murió la verdad* (1814-1815),<sup>806</sup> donde se representa en el fondo central de la imagen, una mujer muerta, que podría aludir a la alegoría de la Verdad, de la que irradia luz su figura. Se encuentra rodeada de un grupo de clérigos, quienes no parecen afectados por su muerte, y, una mujer a la derecha, que sí se encuentra desolada, portando una balanza. Podría ser la alegoría de la Justicia. Otro significado es la muerte de la Constitución de Cádiz, el triunfo del absolutismo frente al constitucionalismo. También se encuentran semejanzas en la composición *Al canal*, así como *Sueños*, *Seducción*, *Rivales*, *En la calle*.<sup>807</sup>

En las series de Klinger *Sobre la muerte, primera parte* y *Sobre la muerte, segunda parte* la muerte es el tema principal. En la primera serie se hace referencia a la idea de “la danza de la muerte”.<sup>808</sup> La muerte que forma parte de la vida de todos los hombres. En la primera estampa (XXX), se ve al artista pensando sobre la misma.<sup>809</sup> Las siguientes estampas tratan acerca de la muerte y su incertidumbre, que se presenta en cualquier momento y en cualquier acontecimiento, como, por ejemplo, en *Marineros*.<sup>810</sup> La última estampa, *Muerte redentora*, posee una referencia filosófica, reforzada por las siguientes palabras: “Huimos de la forma de la muerte, pero no de la muerte, porque ella

---

<sup>805</sup> Max Klinger. *Arte gráfico* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 80.

<sup>806</sup> *Ibid.*

<sup>807</sup> *Ibid.*

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>809</sup> *Ibid.*

<sup>810</sup> *Ibid.*

es el objetivo de nuestros más elevados deseos”.<sup>811</sup> En esta afirmación hallamos el eco de la filosofía de Schopenhauer, para quien la muerte podía ser para el hombre la salvación de los sufrimientos de este mundo.<sup>812</sup> En la segunda serie, *Sobre la muerte, segunda parte*, se trata la muerte como un fenómeno metafísico.<sup>813</sup> La estampa que inicia el conjunto es *Integer vitae...* donde se representa al destino en un trono, desde las alturas, que observa a un hombre desnudo, que actúa como los ciegos con los brazos extendidos y quien avanza hacia el abismo, inconsciente de su trágico final.<sup>814</sup> La masa de humanos son víctimas de la guerra, la miseria etc.

Mario Praz vincula el erotismo y sadismo del decadentismo con la religión católica.<sup>815</sup> Puede que esto no tenga mucha relación con Goya de primeras, pero las estampas de Klinger, podrían tener cierto carácter goyesco en ámbitos como las máscaras y los monstruos representados, las peleas etc. Con respecto a la estampa *En la calle* (1884, Poznan, The National Museum) una mujer en primer plano, en la calle de una ciudad donde se observan un par de figuras borrosas, mira al espectador dándose la vuelta hacia él.<sup>816</sup> En cuanto a *Finis* (1884, Poznan, The National Museum) dos amantes, un hombre alado y una mujer sobre él, reposan. Ambos parecen o muertos o dormidos.<sup>817</sup> En obras tales como *Fantasia Brahms* (1894) y *Tienda* (1915), vemos la influencia de Goya, brujos y diablos como en los *Caprichos*, que vuelan y rien.<sup>818</sup> El simbolismo y el clasicismo románticos también han tendido influencias en Klinger. Hemos visto en la obra de Max Klinger, la relación de su obra con Goya y también con el decadentismo de fin de siglo.

---

<sup>811</sup> *Max Klinger. Arte gráfico* (catálogo de exposición), Madrid, Centro Cultural del Conde Duque Calcografía Nacional, 1996, p. 49.

<sup>812</sup> *Ibid.*

<sup>813</sup> *Ibid.*

<sup>814</sup> *Ibid.*

<sup>815</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 172.

<sup>816</sup> *Ibid.*

<sup>817</sup> *Ibid.*

<sup>818</sup> *Ibid.*

Con respecto a otros pintores, como Oskar Kokoschka, junto con el anteriormente citado Alfred Kubin, tampoco participaba del resplandor del frívolo paraíso del modernismo vienés, sino que se adentraba en el mundo humano terrenal.<sup>819</sup> Kokoschka se enmarca dentro de la corriente del Expresionismo, donde aquí el ser humano es desenmascarado, así como sus instintos. Se trata la deformación, la mutilación y la desfiguración del cuerpo.<sup>820</sup> En su obra, los personajes, además, transmiten soledad y muerte. Una de las obras a citar es *Loco homicida* (1909, Viena, Colección particular), donde aquí, en una angosta calle, se presenta en primer término un anónimo personaje semidesnudo que parece correr, portando un puñal en una mano y una antorcha en el otro. Podría ser un personaje al margen de toda civilización o socialización. Recuerda algunos trabajos finales de Goya. Al fondo, más personajes demacrados transitan el lugar. Con respecto a la siguiente obra *Boceto de cartel* (1909, Viena, Wien Museum), contemplamos la imagen fundida de una mujer y un varón. Aquella, parece deformar a éste que parece representarse desollado, en carne viva. Podría hablarse de la unión entre el eros y la muerte. Se podría vincular al *Disparate* N° 7 de Goya *Disparate matrimonial* (1815-1819) donde podemos contemplar la unión estrambótica de dos personajes en primer término, un hombre y una mujer unidos espalda con espalda, formando una unidad indisoluble. De entre los personajes que están al fondo, algunos parecen animales y otros podrían aludir a su pertenencia a la Iglesia. Podría ser una crítica a la institución del matrimonio y la susodicha Iglesia. La pareja está unida al igual que otra en el *Capricho* N° 7, *No hay quien nos desate?* (1797-1799), donde aquí, también vemos que un hombre y una mujer luchan por separarse, mientras un pájaro enorme sobre sus cabezas, parece reforzar la ilusión de la pareja por separarse.

---

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>820</sup> *Ibid.*

Asimismo, esta obra de Kokoschka, se podría vincular con muchos de los *Disparates* de Goya <sup>821</sup> En *El asesino, esperanza de las mujeres* (Fig. 24), los personajes ocupan todo el espacio. A la izquierda, una mujer semidesnuda, está siendo agredida violentamente por un hombre a su derecha que porta un puñal en su mano izquierda. Por el modo en el que la mujer se encuentra semidesnuda, podemos aludir también a una agresión de tipo sexual. La figura de un lobo de afilada figura, se encuentra en el centro de la obra.



Figura 24: Oskar Kokoschka: *El asesino, esperanza de las mujeres*.

1910, Stuttgart, Staatgalerie Stuttgart.

Podría aludir a algún motivo simbólico, al igual que unas pequeñas caras humanas en la parte inferior de la obra. Esta obra se puede vincular con la pequeña pintura de Goya, *Bandido desnudando a una mujer* (Fig. 25),<sup>822</sup> donde se contempla un varón sobre el cuerpo desnudo de una mujer a la que parece asestar el golpe final con un puñal en el interior de una cueva, por lo que nos centramos en la acción de estos dos personajes. Se

---

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>822</sup> *Ibid.*

observa el gesto de sufrimiento y rechazo de la mujer ante lo que está experimentando cuando se oculta el rostro con la mano.



Figura 25: Francisco de Goya: *Bandido desnudando a una mujer*.

1806-1808, Madrid, Colección Marqués de la Romana.

Más tarde, George Grosz, con su obra *John, el asesino de mujeres* (Fig. 26) seguirá esta temática.<sup>823</sup> Aparte de esta obra, también pintó *El pequeño asesino de mujeres*, (1918, Colección particular, Lugano) dos obras sobre el motivo del asesinato sexual. Esta última tiene un formato cuadrado, donde se vislumbra una figura de rostro furioso y rojo, con ojos inyectados en sangre. Es el asesino de mujeres, John. En el puño cerrado, sostiene un cuchillo manchado de sangre. A la izquierda se sitúa una figura femenina descuartizada. Se dice que, en el número 6 de la revista *Das Kunstblatt*, en 1929, Grosz

---

<sup>823</sup> *Ibid.*



afirmó que se inspiró en un crimen real. En las obras de Grosz, el erotismo se transforma en sadismo y el placer en violencia, con cierto tono de humor negro.<sup>824</sup>



Figura 26: George Grosz: *John, el asesino de mujeres*.

1920, Hamburgo, Kunsthalle.

En cuanto a la figura de Odilon Redon, su obra tiene una gran relación con la literatura, pues, además de admirador de Edgar Allan Poe, también ilustró varios libros de Charles Baudelaire. Redon fue un gran admirador de Goya.<sup>825</sup> Su obra es comparable con muchas escenas alegóricas de los *Caprichos* y *Disparates* de Goya.<sup>826</sup> No obstante, la diferencia clave con el aragonés es que Redon no introduce lo cómico en sus trabajos.<sup>827</sup>

Es de los pintores que realizaron unos cuantos homenajes a Goya, de difícil interpretación si es que la hay.<sup>828</sup> En *Hommage à Goya I: Dans mon rêve, je vis au Ciel un Visage de mystère* (1885, MoMA, New York), una cabeza de humano se encuentra sumido en sus pensamientos. Vemos que Redon ha creado en su obra un mundo totalmente fantástico, nada de real hay ya, a diferencia de Goya. En *Hommage à Goya*

---

<sup>824</sup> JENTSCH, R., *George Grosz. Los años de Berlín*. Milán, Electa, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza Madrid 28 de mayo -14 de septiembre de 1997, p. 20.

<sup>825</sup> TODTS, H., *Goya, Redon, Ensor. Grotesque Paintings and Drawings*, Tielt (Bélgica), Lannoo, 2009, p. 10.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>827</sup> *Ibid.*

<sup>828</sup> *Ibid.*, pp. 10-13.

II: *La fleur du marécage, une tête humaine et triste* (1885, MoMA, New York), una cabeza humana que parece florecer de una planta se encuentra brotando, a su vez, de lo que parece agua. En su tercer homenaje, *Hommage à Goya III: Un fou dans un paysage morne* (1885, KBR, Prentenkabinet, Brussels), un hombre cubierto con una capa se encuentra en un paraje bastante inhóspito, donde el tronco oscuro de un árbol le enmarca. En el cuarto, *Hommage à Goya IV: Il y eut aussi des Êtres embryonnaires* (1885, MoMA, New York), una cabeza parece brotar de un objeto. Al lado izquierdo, una columna. Al derecho, otra pequeña cabeza que parece una luna. En la siguiente obra, *Hommage à Goya V: Un étrange Jongleur* (1885, MoMA, New York), dos figuras parecen abrazarse, aunque sólo la que está frente al espectador parece “humana”, pues la otra, se rodea por una aureola oscura, como si fuera una divinidad infernal. Un sol negro está situado a la izquierda. Este tipo de soles negros fueron una constante en la obra de Redon. En último lugar, la obra *Hommage à Goya VI: Au réveil j’aperçus la déesse de l’intelligible au profil sévère et dur* (1885, KBR, Prentenkabinet, Brussels), presenta una cabeza de mujer de perfil. En estas obras hay un clima onírico total que Goya ya no posee. Nos encontramos ante el mundo de los sueños.

Concluimos este apartado con el ensayo de Aldous Huxley, *Grabados Completos de Goya*, de 1943, que se centra en los *Desastres de la Guerra*, aunque explora el inconsciente en obras tales como *Caprichos* y *Disparates*. Comenta:

“En otros grabados (se refiere a los *Caprichos*) se da una nota más extraña e inquietante. El tratamiento que Goya da a su material es tal que el típico humor dieciochesco se transforma en algo más oscuro y extraño, profundizando en la superficie anecdótica de la vida para llegar a su sustancia, a las profundidades insondables del pecado y la estupidez originales. En la segunda mitad de la serie, el tema refuerza el efecto de este tratamiento poderoso y dramáticamente

sinistro; porque aquí el tema de casi todas las estampas es lo sobrenatural. Nos hallamos en un mundo de demonios, brujas y familiares, horribles y cómicos, y, sin embargo, totalmente perturbadores en cuanto que revelan el tipo de fenómeno que ocurre en las escuálidas catacumbas de la mente humana. (...)

En los *Disparates* hay estampas en las que el simbolismo no es tan claro, y la significación alegórica no demasiado evidente. El caballo en la cuerda floja, por ejemplo, con una mujer bailando en el lomo; los hombres que vuelan con alas artificiales en un cielo de negrura amenazante; los sacerdotes y elefante; el viejo que deambula entre fantasmas. ¿Cuál es el significado de todo esto? Quizás la respuesta sea que no tienen significado en el sentido común del término, sino que hacen referencia a acontecimientos estrictamente privados que tienen lugar en los niveles más oscuros de la mente de su creador. Para nosotros que los contemplamos, quizá su significación e importancia consista precisamente en el hecho de que proyectan la imagen, tan viva y sin embargo tan necesariamente oscura e incomprensible, de algunas de las cualidades desconocidas, que existen en el fondo de nuestra personalidad individual”.<sup>829</sup>

---

<sup>829</sup> HUXLEY, A., *The Complete Etching of Goya*. En *Themes and Variations*, Londres, 1950, pp. 13-14.



## **6.2. GOYA Y LO GROTESCO**

Lo grotesco, contrapuesto al clasicismo, estaba inserto, en sus orígenes en el Barroco. En su origen, en el XVI, se asoció a la pintura de paisaje como demuestran las obras de Peter Brueghel, el Viejo. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, se debilitó para aflorar en la primera mitad del XIX con el romanticismo y después con el simbolismo. Wolfgang Kayser lo hace llegar hasta el XX, donde se representaría en literatura por autores como Frank Wedekind, Soma Morgenstern, Franz Kafka y en pintura por Giorgio De Chirico y los surrealistas.<sup>830</sup>

Según Kayser, en un estudio sobre lo grotesco, sitúa la diferencia entre lo cómico y lo grotesco.<sup>831</sup> Lo que hace es analizar los diversos propósitos para diferenciar la sátira y lo cómico de lo grotesco.<sup>832</sup> También para reconocer el concepto de lo grotesco como una categoría estética propia, que se da cuando la deformidad que le es inherente aparece como un rasgo de la naturaleza, de lo real, y no como algo imaginario o algo para corregir. Kayser nos habla de que los autores desde el siglo XVIII hasta el Romanticismo han querido desligar lo grotesco de lo que pertenece a su ámbito, sobre todo, el de lo cómico. También nos ha hablado de lo difícil para situar lo deforme, lo negativo en el ámbito de la naturaleza. La fantasía fue el ámbito mucho más que la sátira, donde se instaló la deformidad y lo irracional que escapó de lo real en el romanticismo alemán, incluso también en Victor Hugo. Kayser no se refiere a Baudelaire aquí, pero éste, recurre a la noción de la fantasía como ya mencionamos anteriormente. Las imágenes de Goya las percibimos en términos fantásticos, aunque

---

<sup>830</sup> *Miró: Tierra* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008, p. 41.

<sup>831</sup> KAYSER, W., *Das groteske. Seine Gestaltung Malerei und Dichtung*, 1957. Traducción castellana de Ilse M. de Brugger, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

<sup>832</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 224.

Baudelaire de lo que nos habla es de la “humanización” del monstruo, dando un giro a todo esto.<sup>833</sup>

Recordamos a Baudelaire cuando une lo humano con lo bestial en las figuras monstruosas de Goya, sobre la condición de lo grotesco y lo cómico. Esto da lugar a un cambio en la tradición porque concebía la irracionalidad y lo monstruoso como una desviación. Ahora, la condición humana del monstruo hace que nos cuestionemos los tópicos sobre la naturaleza humana. La fantasía se torna real. Baudelaire habló de los monstruos humanos en su obra.<sup>834</sup> Tiempo después, otro autor llamado José Bergamín escribe: “Goya empezó a temporalizar sus historias pintadas humanizándolas de verdad. (...) No hace laberintos, hace monstruos. Pero monstruos humanos”.<sup>835</sup>

Lo deformado y la metamorfosis en Goya se convierten en una característica de lo cotidiano.<sup>836</sup> Kayser nos habla sobre este punto. Con respecto al concepto de grotesco en los románticos alemanes, sobre todo en Friedrich Schlegel y Jean Paul, Kayser comenta que en ellos se encuentran muchos rasgos de lo grotesco tales como la mezcla de lo heterogéneo, la confusión, aunque faltan algunos que son relevantes como la “ausencia de soporte”, el estremecimiento, el carácter abismal, el vértigo que, según lo que dice Baudelaire, se corresponde a lo cómico absoluto.<sup>837</sup> Los románticos alemanes tuvieron una “posibilidad de huida” cuando pueden escapar hacia el cielo o la belleza, hacia el sueño, o fantasía como Burke cuando habla de que lo sublime negativo se evade

---

<sup>833</sup> *Ibid.*

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>835</sup> Cfr. “Pintar como querer (Goya, todo y nada de España)”, *Hora de España*, 5, 1937. En Francisco Caudet (ed.), *Hora de España (Antología)*, Madrid, Turner, 1975, pp. 135-136.

<sup>836</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 228.

<sup>837</sup> *Ibid.*

en el placer.<sup>838</sup> Con respecto a lo grotesco en España, Solana será uno de los mayores ejemplos de esta Escuela Española.<sup>839</sup> Afirma Kayser:

“Ya Flögel subrayó que, al respecto de lo grotesco, “los españoles habían aventajado a todos los demás pueblos europeos”.<sup>840</sup> Lo atribuyó a la “exuberante y fogosa fuerza imaginativa” de aquellos, una interpretación gracias a la cual ya la crítica del siglo XVII francés había probado una definición de lo característico y distintivo del arte español con vistas al suyo propio; solo que Flögel quiso ver en lo grotesco exclusivamente lo degenerado, lo tosco, lo burlesco.”<sup>841</sup> (...)

“Llegamos ya a las salas dedicadas a Goya: *Saturno devorando a su hijo* o los esbozos de los tapices; o quizás ojeamos los ciclos de los *Caprichos* o *Los desastres de la Guerra* (Il. 1). En una de las estampas del ciclo de *Desastres* –su título es *Contra el bien general*– se esconde acucillado una especie de letrado que escribe con frialdad y completa indiferencia en un libro. ¿Pero podemos hablar aún de un ser humano? Sus dedos acaban en garra, los pies en patas de animal y en lugar de orejas le han crecido alas de murciélago. Sin embargo, tampoco podemos decir que sea una criatura perteneciente a un mundo onírico, meramente fantástico: en la esquina derecha grita y se retuerce la desesperación de las víctimas de la guerra. El monstruo espantoso pertenece a nuestro propio mundo, es en él donde ocupa su lugar de dominio. Muchos de los grabados de Goya dan entrada a la caricatura, la sátira, la expresión de amargura, pero ni siquiera todas esas categorías juntas logran completar una definición satisfactoria. También albergan estas piezas un elemento inquietante: la

---

<sup>838</sup> *Ibid.*

<sup>839</sup> *James Ensor* (catálogo de exposición), Madrid /Bilbao, Banco Bilabao Vizcaya, 1996, p. 55.

<sup>840</sup> KAYSER, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2010, p. 22.

<sup>841</sup> *Ibid.*, pp. 22-24.

nocturnidad y el abismo de los grabados nos asustan y nos dejan perplejos, como si se nos arrancara el suelo que nos sustenta. Si seguimos, alcanzaremos los lienzos de El Bosco y Pieter Bruegel el Viejo, uno muerto en 1516 y el otro en 1569. Se trata de pintores flamencos cuya obra empero fue coleccionada por la corte española en el mismo siglo XVI. Ante sus visiones de abismo e infierno tenemos la misma sensación que frente a los cuadros y las estampas de Goya.”<sup>842</sup>

En lo grotesco, el punto clave no es lo deforme tan sólo. La deformidad existió en el arte y la literatura a lo largo de su historia, casi siempre ligada a la sátira, ridiculización y crítica. Lo deforme remite a lo que no lo es. Lo deforme de lo grotesco no se puede eliminar porque pertenece a su misma naturaleza. Ese paso lo dio Baudelaire cuando habló de la naturaleza satánica del ser humano. Un paso que Goya había dado antes.<sup>843</sup> Por ejemplo, la deformidad de los viejos de Goya está ligada a la condición del tiempo, que nos deforma.<sup>844</sup>

Es difícil disponer una distinción entre grotesco y disparate porque aquél se sirve de éste para sus imágenes aunque, mientras que el disparate puede ser algo realizado ocasionalmente cuando no nos atenemos a la razón, lo grotesco forma parte de la naturaleza de las cosas, nos pertenece o pertenecemos a lo grotesco. Desde lo considerado “normal”, lo grotesco se conforma como una metamorfosis, no una desviación.<sup>845</sup> Por ejemplo, Gregorio Samsa no es un disparate, sino que es grotesco, estableciendo, a su vez, un mundo grotesco, deforme en su metamorfosis y trágico. Aunque lo grotesco puede recurrir a la fantasía, se instala en la verosimilitud.<sup>846</sup> Kayser

---

<sup>842</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>843</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 228.

<sup>844</sup> *Ibid.*

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>846</sup> *Ibid.*



comenta que en el diario de Kafka, con fecha a 16 de enero de 1922, éste podría tener un sentimiento de desdoblamiento esquizoide:

“Colapso, incapacidad para crear, incapacidad para estar despierto, incapacidad de soportar la vida, o mejor dicho la sucesión de la vida. Los relojes no concuerdan, mi interior se apresura en una forma “demoníaca”, “diabólica” y en cualquier caso “inhumana”, mientras lo exterior sigue su curso aun con lentitud.”<sup>847</sup>

En este sentido y resumiendo lo dicho hasta ahora, los cuentos de Kafka son “grotescos latentes”. Kayser prosigue con Kafka diciendo que, sus cuentos son “grotescos fríos”, pues al comentar los cuadros de El Bosco, Goya o Bruegel hay una falta de perspectiva emocional, como en *La metamorfosis*, cuando el protagonista acepta con pasividad su mutación en animal, y el narrador lo relata con objetividad y frialdad: <sup>848</sup>

“Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto. (...)

-¿Qué me ha sucedido? <sup>849</sup>

(...)

Lo primero era levantarse tranquilamente, arreglarse sin ser importunado y, sobre todo, desayunar. Solo después de efectuado todo esto pensaría en lo demás, pues de sobra comprendía que en la cama no podía pensar nada a derechas.” <sup>850</sup>

Con respecto a las obras sobre lo grotesco de Goya y autores posteriores:

---

<sup>847</sup> KAYSER, W., *op.cit.*, p. 241.

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>849</sup> KAFKA, F., *La metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 7.

<sup>850</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

“*Los disparates* y las *Pinturas negras de la Quinta del Sordo* marcan los puntos culminantes del gráfico de lo grotesco en la obra de Goya”.<sup>851</sup> (...) “En Goya no hay templos ni líneas de pureza ideal. La bestia, suelta en el hombre, berrea satánicamente por la visión de la *Romería de San Isidro*; hace reverencias al Gran Cabrón en el *Aquelarre*; va en peregrinación miserable a la fuente milagrosa del Santo; se apalea rudamente, hundida en el cieno hasta las rodillas, y hasta va por los aires, ya en raptó brujil, ya como el diablo Cojuelo llevaba a Don Cleofás. La fantasía goyesca se revuelca ferozmente en las formas más sórdidas de la abyección. La vejez reviste para ella formas teratológicas; el demonio goyesco no tolera aquella noble serenidad con que la canonizaba Rembrandt. El mito clásico se despoja hasta de la reminiscencia más liviana de su alto sentido primitivo: Saturno, en los pinceles de Goya, no es sino una bestia feroce, encumbradamente grotesca, con el apetito de carne humana de un antropófago sometido a dieta”.<sup>852</sup>

En Goya, en su obra, en especial, en sus *Caprichos* vemos muchos personajes que se pueden calificar como grotescos, tales como, monstruos, brujas volando, siniestros frailes, viejos coqueteando con jóvenes etc. Por ejemplo, en la obra *Gran Disparate*, (1825-1828, *Álbum de Burdeos I* o *Álbum G*, 9) encontramos grotesco la imagen donde un hombre que está decapitado está dando de comer a su cabeza, mientras un segundo hombre vierte líquido en un embudo en el cuello tronchado del primer hombre, y un tercero, que parece una anciana, contempla la escena. En la parte superior derecha se encuentran las herramientas que han dado lugar a esas amputaciones, entre ellas, dos sierras.

---

<sup>851</sup> PITA ANDRADE, J. J., *op. cit.*, p. 179.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 182.

Durante el XVIII, hubo un interés por la locura. Michel Foucault, nos habla de que la locura conduce al aislamiento terapéutico de los enfermos así como a su segregación, pues la razón se defiende así de la sinrazón y se hace del asilo un instrumento de represión. Foucault se ha referido a el personaje principal de la obra de Goya *Casa de locos* (Fig. 27) y también a las locuras y el mundo onírico de los *Caprichos* y *Disparates*, además de los dibujos de locos que Goya dibujó al final de su vida: el loco que "gritando y retorciendo su hombro para escapar de la nada que lo aprisiona, ¿es el nacimiento del primer hombre y su primer movimiento hacia la libertad, o el último resoplido de la última muerte?"<sup>853</sup>



Figura 27: Francisco de Goya: *Casa de locos*.

1815-1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

---

<sup>853</sup> “crie et tord son épaule pour échapper au néant qui l’emprisonne, est-ce la naissance du premier homme et son premier mouvement vers la liberté, ou le dernier soubressaut du dernier mourant?”. En FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Union Générale d’Editions, 1964, p. 295. (Edición abreviada).

Hubo un interés por la locura que también interesó a la ilustración española. En 1786, el ingeniero Francisco Fernández de Angulo firmó la creación de un lazareto en el puerto de Mahón. Esta construcción revela esa preocupación.<sup>854</sup>

Esta prevención por la seguridad y este tipo de construcciones nos recuerdan la casa y el corral de locos de Goya, así como los escenarios de las teorías de Foucault:

“Tomemos los hechos en su formulación más sencilla, ya que el internamiento de los alienados es la estructura más visible en la experiencia clásica de la locura, y ya que será la piedra de escándalo cuando esta experiencia llegue a desaparecer en la cultura europea. “Yo los he visto desnudos, cubiertos de harapos, no teniendo más que paja para librarse de la fría humedad del empedrado en que están tendidos. Los he visto mal alimentados, privados de aire que respirar, de agua para clamar su sed y de las cosas más necesarias de la vida. Los he visto entregados a auténticos carceleros, abandonados a su brutal vigilancia. Los he visto en recintos estrechos, sucios, infectos, sin aire, sin luz, encerrados en antros donde no se encerraría a los animales feroces que el lujo de los gobiernos mantiene con grandes gastos en las capitales.”<sup>855</sup>

Goya, con respecto al lazareto, sabía de la importancia de la seguridad en este tipo de edificios y así lo demuestra en sus pinturas.<sup>856</sup> Sin embargo, en la obra del aragonés, los locos de *Casa de locos* (1815-1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) e *Interior de una prisión*, (Fig. 28) son los mismos que también nos

---

<sup>854</sup> TERRÓN PONCE, J. L., *El lazareto en el Puerto de Mahón*, Mahon, Consorcio del Museo Militar de Menorca e Institut Menorquí d'Estudis, 2006.

<sup>855</sup> ESQUIROL, *Des établissements consacrés aux aliénés en France* (1818) en *Des maladies mentales*, París, 1838, t. II, p. 134. En FOUCAULT, M., *Historia de la locura en la época clásica*, Mexico, Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 80. Cap. II. Primera parte: El gran encierro.

<sup>856</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op. cit.*, pp. 227-228.

representa en el mundo del exterior. En estas imágenes podría haber una crítica a la “locura ilustrada”, puesto que algunos de los personajes como el loco que nos mira en *Corral de locos*, (1793-1794, Dallas, Meadows Museum) nos sonríe con cierto “humor sombrío”.<sup>857</sup>

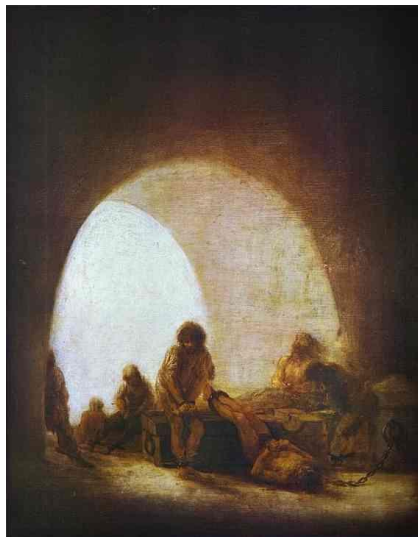


Figura 28: Francisco de Goya: Interior de una prisión.

1815-1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En el *Capricho* N° 43, *El sueño de la razón produce monstruos*, (1797–1799) la figura central cae sobre una mesa, rodeándole un conjunto de monstruos. La razón libera los propios monstruos durante su sueño, en el inconsciente. También podría interpretarse como la oscuridad de la superstición de la sociedad de la época, frente a la luz de la razón ilustrada. Priscilla E. Muller, relaciona esta pintura con el poema de Shelley “Ghastly, or the Avenging Demon!!!”<sup>858</sup> Según Edith Helman, sobre *El sueño de la razón produce monstruos*, comenta:

“El mismo lema de la razón que engendra monstruos afirma la creencia del autor en lo absurdo como realidad esencial de la experiencia humana. Frente al

---

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>858</sup> MULLER., P. E., *op.cit.*, p. 88.

cosmos ordenado supuesto por los racionalistas ilustrados, contrapone el caos irreductible al orden que él ha experimentado inmediata y directamente. En la crisis de su enfermedad descubre el abismo insalvable que existe fatalmente entre la razón y la experiencia humanas, lo cual le lleva a concluir que lo absurdo o lo caprichoso es auténticamente humano. Desde entonces, en las obras que ejecuta para sí mismo, representa acciones o creencias absurdas, fuera o en contra de la razón, y seres por lo general deformados o transformados por impulsos irracionales, obras que podrían llamarse igualmente caprichos, sueños, monstruos o disparates.”<sup>859</sup>

La ilustración se interesó por el aspecto médico de la locura, aunque Goya se interesa por ella de diferente modo, como vemos. Kayser, sobre el tema, cita un dicho de Goethe: “Mirada desde las alturas de la razón, toda la vida se parece a una enfermedad maligna y el mundo a un manicomio”.<sup>860</sup> Este dicho, habla sobre la razón, que es la que establece la altura desde la que se contempla el mundo.<sup>861</sup> Como hemos visto, los ilustrados miran desde las alturas de la razón, sin embargo Goya, desciende y coloca la razón en las entrañas de sus personajes y de sus manicomios. Es un “descenso a los infiernos”, caracteriza a su obra, sus estampas, dibujos y pinturas, puesto que este es el mundo cotidiano para él. La característica clave de lo grotesco. El loco se ha desquiciado por naturaleza. Está más allá de la sátira. Al loco, hay que encerrarlo, Goya, sin embargo, lo mantiene suelto.<sup>862</sup> El tema de la locura es constante en Goya. En Burdeos realiza locos que combinan la risa con la angustia. Pinturas sobre el tema tenemos *Corral de locos*, *Casa de locos*, citadas anteriormente o *El entierro de la sardina* (1815-1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) etc. En

---

<sup>859</sup> HELMAN, E., *Transmundo de Goya*, Madrid, Alianza Forma, 1983. p. 169.

<sup>860</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 228.

<sup>861</sup> *Ibid.*

<sup>862</sup> *Ibid.*

el caso de la obra *Corral de locos*, en un lugar cerrado con altos muros a cielo abierto, se ve un grupo de personas enfermas mentalmente. En el centro vemos dos humanos peleando, mientras que los que les rodean, en algunos casos les observan o animan. Podría ser una metáfora de la locura de los hechos bélicos producto de la guerra que se estaba gestando fuera de esos muros. Con respecto a *Casa de locos*, un grupo de personas se encuentran en una sala amplia con una ventana alta y enrejada. Son enfermos mentales que interpretan cada uno un rol en la estancia, como un militar, un hombre con plumas en la cabeza que parece miembro o jefe de una tribu, un papa con tiara bendiciendo, un rey con una corona y un cetro etc. También podría ser una crítica del mundo que rodeaba a Goya en aquel momento.<sup>863</sup> En estas dos obras, *Corral de locos* y *Casa de locos*, Goya representa estos lugares de reclusión, como si de prisiones se tratase.<sup>864</sup> En el caso de *El entierro de la Sardina*, lo que vemos nada más mirar el cuadro es un grupo de personas bailando con una gran pancarta donde se ve una grotesca máscara sonriendo. Llamen la atención en un primer plano, un par de muchachas jóvenes con maquillaje que les oculta las facciones, vestidas de blanco, rodeadas del resto de personajes grotescos que ocultan su identidad a base de máscaras. Observamos fiesta popular y diversión. *Hospital de apestados*, (Fig. 29) de Goya, conserva esta atmósfera. También el grupo de enfermos parecen encontrarse prisioneros en una estancia iluminada por una ventana al fondo. Al parecer, podría tratarse de una epidemia, puesto que algunos personajes tapan su nariz debido al hedor de la enfermedad.<sup>865</sup>

---

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>864</sup> *Ibid.*

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 224.



Figura 29: Francisco de Goya: *Hospital de apestados*.

1798-1800, Madrid, col. Marqués de la Romana.

En el dibujo *Loco furioso*, (1824-1828, Álbum G, Nueva York, col. Ian Woodner) realizado en Burdeos, también conserva esta atmósfera, donde el loco aparece tras una reja. El prisionero enfermo se encuentra igual que los delincuentes encerrados.<sup>866</sup>

La serie de los *Disparates* de Goya, es, al mismo tiempo, onírica y verosímil, disparatada y grotesca.<sup>867</sup> En algunos de ellos hay una difícil interpretación como el caso del *Disparate* N° 3 *Disparate ridículo*, (1815-1819)<sup>868</sup> donde varias figuras, de varias edades, se encuentran sentadas sobre una gran rama seca y quebradiza escuchando a quien parece que está hablando, otro personaje de espaldas al espectador, siendo difícil interpretar esta estampa. La fragilidad de la rama parece contrastar con la solidez de la seriedad y reflexión humanas.

Bozal hace una comparación entre *Disparate ridículo* y *Perro Semihundido*. En ésta última, el tema es bien sencillo, pero se desborda una desasosegante inquietud. Como en *Disparate ridículo*, el punto de vista adoptado por el aragonés, se convierte en el factor decisivo en la configuración de tales rasgos. No se ve la cabeza del perro desde la

<sup>866</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 225.

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>868</sup> *Ibid.*



perspectiva a la que estamos acostumbrados como seres humanos. Al verlo, hemos mutado en otra cosa, con otro sistema de referencia espacial que no dominamos.<sup>869</sup> Los recursos de que se sirve Goya son estrictamente visuales sin poderse reducir a literatura alguna al contrario que pasa en William Blake y Heinrich Füssli, anteriormente mencionados. Los recursos de éstos últimos son muchas veces totalmente literarios, racionalizables, explicables y completamente racionales. La fantasía de Füssli, en concreto, es una fantasía humana que tiene una base en la información que nos proporcionan los sentidos. “La deformación que las cosas o las referencias orientativas sugieren es un juego que deja siempre a salvo el punto de partida empírico, de tal manera que la inclusión de lo singular en lo cósmico es el resultado de una hipóstasis de lo singular.”<sup>870</sup>

Continuando con Goya, en el caso del *Disparate* N° 8, *Los ensacados*, (1815-1819) se muestra una larga hilera de personas envueltas en sacos. Se podría hacer referencia a los políticos que luchan por conseguir el poder, envueltos en sacos de ignorancia. Pudiera tratarse de una crítica hacia cierto sector político, parece ser el fernandino. Una de las figuras se establece como líder, puesto que los demás parecen inclinarse ante él.

Goya recurrió a muchos principios que Burke consideraba elementos de lo sublime, tales como la oscuridad, el terror, el enigma, lo ilimitado o indefinido etc., pero en Goya, los resultados no tienen mucho que ver con la sublimidad.<sup>871</sup> En esta obra, *Los ensacados*, la disposición sucesiva de las figuras que se pierden hasta el fondo sombrío e ignoto, parece la ilustración paródica de un texto de Burke, pues éste, en sus ejemplificaciones habla sobre columnas realizando tales efectos. Goya cambia esos

---

<sup>869</sup> BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Editorial Lumen, 1983, p. 272.

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>871</sup> *Ibid.*, p. 267.

motivos por seres humanos, por ello rompe así con la sublimidad, convirtiéndola en una parodia, un disparate donde nada hay de sublime.<sup>872</sup>

En el *Disparate* N° 11, *Disparate pobre*, (1815-1819) la escena se divide en dos mitades. A la izquierda, una joven es empujada por otras dos, a la derecha, dentro de lo que parece un portal en sombra, hay un grupo de mujeres ancianas que parecen celestinas. Podría interpretarse la caída de una joven en la prostitución en ese mundo de carencia y guerra. Todos estos personajes oníricos tienen esa doble cara, puesto que también pertenecen al mundo real. Con respecto a las figuras que conforman las *Pinturas Negras*, algunas de ellas también resultan grotescas,<sup>873</sup> tales como los personajes del *Duelo a garrotazos*, las brujas monstruosas del *Aquelarre*, o las *Parcas* que tienen maniatada a otra figura que parece un muñeco. También se ha dicho que las *Pinturas negras* de la Quinta son una especie de “Capilla Sixtina de la modernidad”, ya no es un gran templo sino una casa modesta burguesa, no un relato ordenado religioso sobre el comienzo y fin del mundo con un Dios justiciero, sino una historia de pesadilla desordenada sobre la violencia, irracionalidad y absurdo, mezclados con un placer que no excluye el mal ni la culpa, donde no hay ningún juicio final ni destino alguno, sólo paso del tiempo y la mirada final de un animal.<sup>874</sup> Goya mantuvo presentes los temas de estas pinturas y significado aun en los últimos años de Burdeos. Allí también pintó litografías con temas de toros y dibujó mucho, el Álbum G y el Álbum H, donde se encuentra esta atmósfera. Hay locos, violencia, disparates, dibujos sobre la guerra como *Figura alegórica: La Guerra*, (1824-1828, Madrid, Museo Nacional del Prado)<sup>875</sup> donde una figura femenina cabalga sobre un ave rapaz y un rostro que está velado por una mantilla.

---

<sup>872</sup> *Ibid.*

<sup>873</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *Goya y el mundo moderno*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008, p. 229.

<sup>874</sup> *Ibid.*

<sup>875</sup> *Ibid.*

No obstante, en la obra de Goya *Bruja volando sobre una cuerda*, (1824-1828, Ottawa, National Gallery) no sabemos si realmente es una bruja porque no hay motivos que nos lo confirmen, ya que es insólito que las brujas lleven alas en los pies y los ojos tapados parcialmente (propio esto último de las figuras alegóricas). Tampoco es habitual la sonrisa que dirige al espectador.<sup>876</sup> Paul Klee también estuvo llamado por estos seres y les prestó un significado alegórico. El ángel de la historia de Klee, en la interpretación de Walter Benjamin, miraba hacia atrás cuando volaba hacia delante, hacia el futuro. La mujer de Goya, sin embargo, vuela hacia el espectador, donde su venda parece haberse levantado y nos mira sonriente.<sup>877</sup> Así, *Bruja volando sobre una cuerda*, se muestra irónica porque ese optimismo de la confianza en el progreso y la razón han caído. El humano se ha equivocado, ya no se puede contar con valores absolutos, como la Ilustración pretendía.<sup>878</sup> En el caso de la obra *Vuelo de Brujas* (GW 659), se muestran temas que influenciarán en el arte posterior. Leandro Fernández de Moratín, amigo de Goya, hablará sobre este tipo de ceremonias de brujas en el *Auto de Fe de Logroño*, donde se trata la violencia, junto al erotismo y lo sagrado.<sup>879</sup> Moratín, a comienzos del XIX, publicó por vez primera estas actas. En esta obra de Goya observamos tres figuras semidesnudas que están levitando, llevando en volandas un hombre desnudo. Bajo este grupo, en el suelo, existen varios hombres: uno de ellos se está cubriendo con una tela y otro está tumbado en el suelo con la cabeza tapada. Al fondo se encuentra un asno. Es otra imagen que pertenece al mundo nocturno de Goya. Podría ser una crítica a la superstición que se estaba dando por aquella época. Esta misma imagen recuerda al *Capricho* N° 62, *Quien lo creyera*, (1797-1799) también con *Estas brujas lo dirán*

---

<sup>876</sup> *Ibid.*

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>878</sup> *Ibid.*

<sup>879</sup> FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Auto de Fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610*. En NICOLÁS Y LEANDRO DE MORATÍN, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 2, 1944, pp. 617-631.

(Álbum C, Nº 69) al dibujo *Nada dicen* (Álbum C, Nº 70), y al dibujo Nº 38 del Álbum H. En el caso de *Quien lo creyera*, dos brujas parecen luchar, en primer término, su violencia tiene cierto ápice erótico. En la parte superior, se sitúa una sombra en escena. Podría aludir a los enfrentamientos entre poderosos, semejantes a monstruos.

Lo grotesco lo utiliza Goya en su obra, ensanchando un camino que recorrerán otros muchos desde diferentes ramificaciones, cada uno en su línea.

Con respecto a Georges Rouault, los rostros de *Los Jueces* (1908, Copenhague, Statens Museum for Kunst) son máscaras monstruosas, no conservan muchos rasgos de humanidad, sino todo lo contrario, ya que funcionan como antecedente de la obra *Grotesco* (1927, Berna, col. Hadorn).<sup>880</sup> En sus obras encontramos prostitutas, jueces, payasos, obreros...<sup>881</sup> Además de ello, Rouault ilustrará libros tales como *Las flores del mal* (1948) de Baudelaire, entre otros.<sup>882</sup> También tratará en sus obras un mundo desolado por la miseria de la guerra. Esos personajes grotescos que parecen portar máscaras, nos hablan de la inhumanidad del humano. Al igual que Goya, Rouault en su serie *Miserere et Guerre*, (1922-1923) nos habla de los grotescos horrores sufridos durante las guerras.<sup>883</sup>

Citamos una de las más relevantes aportaciones de Rouault, esta serie de grabados de *Miserere*. En una carta a Jacques Rivière del año 1912, escribe: “A la muerte de mi padre he hecho una serie titulada *Miserere*, donde creo haber puesto lo mejor de mí mismo.”<sup>884</sup> La realización de la serie de grabados de *Miserere et Guerre* fue desarrollada durante buena parte de la Primera Guerra Mundial, donde le dio una gran

---

<sup>880</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 230.

<sup>881</sup> Rouault (catálogo de exposición), Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, Taller Editorial Mateu, 2004, pp. 11-12.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>883</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 230.

<sup>884</sup> Citado por Isabelle Rouault en “Note pour cette nouvelle édition”. En AA. VV., *Georges Rouault, Miserere*, París, Le Léopard d’Or, 1991, p. 5.

impresión este conflicto, que sublimó en el trabajo.<sup>885</sup> Los personajes de esta obra son convocados para la tragedia humana, habiendo un gran paralelismo del horror y crueldad con los *Desastres de la guerra* de Goya, donde, no obstante en Rouault, hay una vía de redención, simbolizada por la figura de Cristo, una religiosidad, que, en la obra del pintor aragonés, está totalmente ausente.<sup>886</sup> Por ejemplo, en las obras tales como *Celui qui croit en moi, fût-il mort, vivra* (1923), (Aquél que cree en mí, aunque haya muerto, vivirá) o *Aimez-vous les uns les autres* (1923), (Amaos los unos a los otros) o en *Le juste, comme le bois de Santal, parfume la hache qui le frappe* (1926), (El justo, como la madera de sándalo, perfuma el hacha que le abate), donde se vislumbra, entre otras obras, la faz de Cristo, como una ventana de esperanza a esa situación. En la obra *Mon doux pays, où êtes-vous?* (1927), (Mi amado país, ¿dónde estás?), los cadáveres a causa de los horrores de la guerra se sitúan en un primer plano. A lo lejos la ciudad como en algunas de las obras de Goya. En la imagen *Au vieux faubourg des Longes Peines* (1923), (En el viejo suburbio del Largo Sufrimiento, el tronco de un árbol), divide en dos mitades la imagen. A la derecha, una madre se encuentra con lo que parecen ser sus hijos frente a un entorno urbano desolador. En Goya también se encuentran estas imágenes. Todas las guerras son una y la misma. *Miserere et Guerre* es a la vez Divina y Humana Comedia, para Rouault no puede haber diferencia.<sup>887</sup>

En el caso de Paul Klee, a quien ya citamos antes, también conocía la obra de Goya, creando estampas que lo desvelan, tales como *Virgen en el árbol* (Fig. 30) que recuerda al *Disparate ridículo*, (Fig. 31) (anteriormente mencionado) y en *Mujer y animal*, (1904, Berna, Zentrum Paul Klee) que recuerda los espacios de Max Klinger y los

---

<sup>885</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>887</sup> “*Miserere et Guerre* is at once Divine Comedy and Human Comedy; for Rouault there can be no difference.” En ROUAULT, G., *Miserere et Guerre*, New York, Kleemann Galleries, February 14 to March, 5, 1949. (Prólogo de E. D. H. Johnson).

personajes de Kubin.<sup>888</sup> En el caso de la obra *Virgen en el árbol*, una figura de mujer desnuda, con la pose de una diosa o una maja goyesca, se recuesta sobre las ramas nudosas de lo que parece un árbol seco ocupando el centro de la obra y sin fondo alguno para centrarnos en la imagen. Con respecto a *Disparate ridículo*, ya comentamos antes que trata un grupo de personas que se encuentran subidas en la gruesa rama de un árbol.

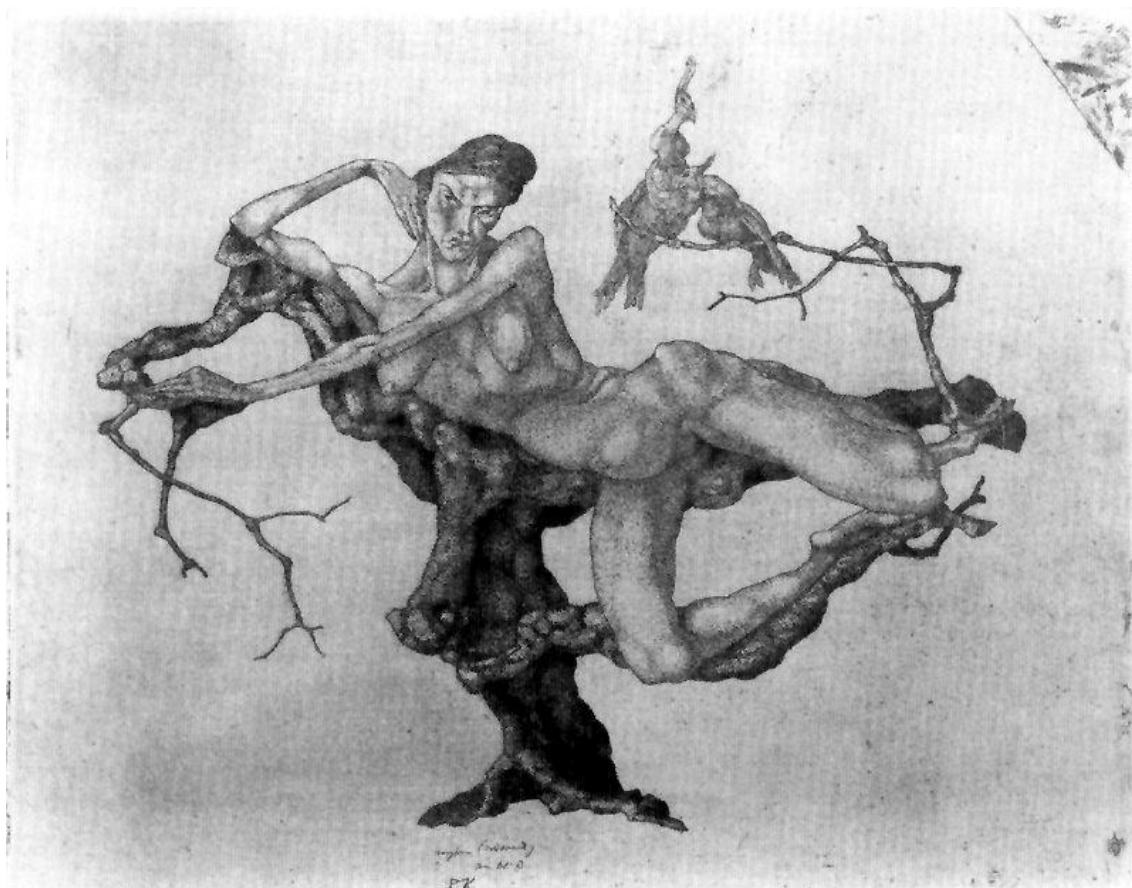


Figura 30: Paul Klee: *Virgen en el árbol*.

1903, Berna, Zentrum Paul Klee.

---

<sup>888</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 231.



Figura 31: Francisco de Goya: *Disparate N° 3 Disparate ridículo*.

1815-1819, Madrid, Colección Museo del Prado.

Realmente, no se sabe si Klee conocía la obra de Goya para que le influenciase en sus primeros trabajos,<sup>889</sup> de todos modos, las estampas que ya realizó un año antes, en 1903, ya poseían cierto aire goyesco,<sup>890</sup> pero escribe que conoció las obras del aragonés en un viaje realizado en otoño de 1904, en el Gabinete de Estampas del museo de Múnich, donde le impresionaron las estampas más trágicas, incluso podría ser que la estampa *Cabeza amenazante*, (1905, Berna, Zentrum Paul Klee) se trata de una máscara real,

---

<sup>889</sup> *Ibid.*

<sup>890</sup> *Paul Klee* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM-Centre Julio González, 1998, p. 16.

humana. Nos dice el propio artista: “La cabeza amenazante constituye un sombrío final de estos grabados. Una idea más destructora que la acción. La negación pura como demonio. La fisonomía en lo fundamental resignada.”<sup>891</sup> La obra de Klee está plagada de retratos y máscaras humanas de humanos y marionetas o muñecos que hablan de un mundo tanto cómico como grotesco.<sup>892</sup> Creó un mundo paralelo donde la piedra angular era este concepto de lo grotesco. Con respecto a la obra *Wachsamer Engel*,<sup>893</sup> recuerda a los *Disparates* goyescos. Las máscaras que pueblan sus obras, dan un sentido trágico al mundo que ha creado.

La obra de Klee también abrirá un camino en el arte del XX y en la misma vanguardia. El concepto de lo grotesco ahora se encuentra lejos de la obra de Goya, expresa su condición antissublime y pone en cuestionamiento esa pretensión de alcanzar el absoluto de los románticos. Como dice Kayser:

“Como contrapunto de lo sublime es como lo grotesco revela toda su profundidad. Porque si lo sublime —a diferencia de lo bello— pone sus vistas en un mundo más alto y sobrehumano, en el ridículo y la distorsión y en lo monstruoso y terrorífico de lo grotesco se nos abren por el contrario las puertas de un mundo inhumano de lo nocturno y el abismo. Es el propio lenguaje de Hugo el que nos autoriza a dar ese sentido a lo grotesco, aun cuando él mismo no nos lo pueda suministrar.”<sup>894</sup>

En este caso, nos podemos referir al progreso, la historia, la felicidad... Klee rompió con la herencia romántica de la vanguardia como vemos. La serie a la que pertenece su obra antes mencionada *Wachsamer Engel*, (1939, Suiza, col. particular) puede ser una

---

<sup>891</sup> KLEE, P., *Diarios 1898-1918*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 136 (anotación 610).

<sup>892</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 231.

<sup>893</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>894</sup> KAYSER, W., *op.cit.*, p. 103.



de sus mejores manifestaciones, entre *Tod und Feuer* (1940, Berna, Fundación Paul Klee, Kunstmuseum) o también *Ein Park abends spät* (1940, Italia, col. Belda) que recuerdan lejanamente a la estampa de *El coloso* (1808-1818, Madrid, Biblioteca Nacional) de Goya.<sup>895</sup>

En *Narren-Gruppe*, (1939, Berna, Fundación Paul Klee, Kunstmuseum) se nos muestran tanto locos como ángeles, que tienen la condición de marionetas cómicas y trágicas simultáneamente.<sup>896</sup> Estos personajes son los espejos deformados que nos demuestran nuestra imagen verdadera, como Valle-Inclán, cuando en *Luces de Bohemia*, afirma: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento”.<sup>897</sup>

En el texto de Valeriano Bozal, “Paul Klee: hacer visible”, vincula las primeras obras de Klee, de carácter satírico, con Goya. En concreto, la mencionada *Virgen sobre un árbol*, y *Cabeza amenazante* entre otros. Los artistas Ensor, Beardsley y Goya se asocian con estas estampas, e incluso, Klee, les menciona en sus *Diarios*.<sup>898</sup>

Bozal también establece una comparación entre Paul Klee y Franz Kafka. Hoy día se dice que las narraciones de Kafka son visionarias de la Europa de los años treinta, de ese apocalipsis. Klee, no es ajeno a ello. Un fragmento de la obra *Descripción de una lucha. Conversación con el suplicante* de Kafka, se aplica a Klee:<sup>899</sup>

“No hubo nunca época alguna en que pudiera convencerme por mis propios medios de mi existencia. Tengo por lo tanto una conciencia tan fugitiva de los objetos que me rodean que siempre creo que esas cosas han vivido alguna vez,

---

<sup>895</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 232.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>897</sup> VALLE-INCLÁN, R., *Luces de Bohemia*, Madrid, Editorial Rua Nueva, 1944, pp. 222-223.

<sup>898</sup> *Paul Klee* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM-Centre Julio González, 1998, p. 15.

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 35.

pero que ahora están desapareciendo. Siempre siento el deseo, querido señor, de ver las cosas tal como son antes de que yo las vea. Deben ser muy hermosas y tranquilas. Así deben ser, porque oigo a la gente hablar así de ellas.”<sup>900</sup>

Influencia de Klee tienen artistas tales como André Masson, Henri Michaux o Joan Miró.<sup>901</sup> En el caso de Michaux, afronta las máscaras en un territorio de realidad. Con respecto a Miró reinventa y da la vuelta a lo que habría sido un ámbito de lo feliz y lo lúdico, por ejemplo, en sus obras *Mujer y pájaros en la noche* (1968, Barcelona, Fundación Miró) y *Mujer delante de la luna* (1974, Barcelona, Fundación Miró) donde se nos presenta un entorno nocturno por los tributos que están pintados como los pájaros, la luna o las mujeres.<sup>902</sup> Se suele hablar de lo grotesco cuando se caracteriza también la obra *Carnaval d'Arlequin* (1924-1925, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery) de Miró. Esta obra se suele aplicar a otra obra, *La masía* (1921-1922, Washington D. C., Galería Nacional de Arte). Hay afinidades entre ambas obras, se inscribían en el polo opuesto a la categoría de lo sublime, ubicadas en lo grotesco.<sup>903</sup> Cuando Octavio Paz habla acerca de la obra de Michaux, parece hablar sobre *Perro semihundido* de Goya, comenta: “Henri Michaux es uno de esos pocos. Fascinado, se acerca al borde del precipicio y, desde hace muchos años, mira fijamente. ¿Qué mira? El hueco, la herida, la ausencia.”<sup>904</sup> En la obra de Michaux, además, se une lo divino y demoníaco, donde el absoluto no tiene nombre, ni la presencia rostro ni substancia.<sup>905</sup>

---

<sup>900</sup> KAFKA, F., *La condena*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 29-30.

<sup>901</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 232.

<sup>902</sup> *Ibid.*

<sup>903</sup> Miró: *Tierra* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 41.

<sup>904</sup> PAZ, O., “El príncipe y el clown”. En *Henri Michaux* (catálogo de exposición), Icebergs, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 221.

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 223.

Con respecto a la obra de Arnulf Rainer, la máscara se torna como piedra angular en sus trabajos.<sup>906</sup> Este artista, además, tiene una gran influencia goyesca. Utiliza dos modos de manipulación donde se mantiene. Por un lado, fragmenta las imágenes de Goya donde pinta rostros en donde debería haber una escena. Por el otro, introduce motivos del expresionismo abstracto, tales como manchas, rayados, salpicados etc.<sup>907</sup> Rainer, con este doble procedimiento, tacha figuras y recrea un nuevo espacio porque conecta los fragmentos con la trayectoria del arte contemporáneo. En cuanto a estas tachaduras, estos vacíos, son el resultado contrario de lo que se pretende, puesto que se crean figuras, lo positivo desde lo negativo.<sup>908</sup> Esos rasgos grotescos se encuentran en un ambiente irrespirable, en una expresividad donde nos reconocemos a nosotros mismos, y, al mismo tiempo, toma conciencia de que estamos ante imágenes manipuladas en estrecha relación con el pasado para hablar del presente. Esta ironía es un rasgo de lo grotesco moderno.<sup>909</sup> Goya fue influencia para este tipo de arte posterior, pero de modo heterogéneo, un camino no directo ni lineal, sino del que parten caminos diferentes, puesto que Goya directamente sí que fue una influencia para Arnulf Rainer. El aragonés, de este modo, abre el camino y ayuda a articular la configuración del arte contemporáneo. Por ejemplo, la obra de Rainer es diferente a la de De Kooning, Saura, Jorn, Appel o Miró, así, entre ellos hay radicales diferencias. Aun así, en su diferencia, son las ramificaciones de un camino que Goya comenzó a abrir y que sin éste, lo habrían hecho de diferente manera.<sup>910</sup>

El pintor Antonio Saura opina lo siguiente sobre Rainer:

---

<sup>906</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 232.

<sup>907</sup> *Ibid.*, pp. 232-233.

<sup>908</sup> BOZAL, V. "Arnulf Rainer en la estela de Goya". En *Arnulf Rainer sobre Goya*. Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Septiembre – Noviembre 2011, p. 19.

<sup>909</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *Goya y el mundo moderno*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008, p. 233.

<sup>910</sup> *Ibid.*

“Toda la actividad de Rainer parece estar basada en un impulso de destrucción, maculación y metamorfosis, en la necesidad de afirmar sobre cataclismos o triunfos anteriores, como si el pintor manifestase su repudio o su imposibilidad de crear imágenes propias si no es a partir de un estado ‘previo-ajeno’ sobre el cual practicar el recubrimiento, la alteración o la violación. El temor del pintor frente a la superficie en blanco ‘que es preciso llenar con algo’ quedará ejemplificado de forma extremosa: solamente sobre la maculación de lo existente podrán ejercerse los mecanismos desencadenadores de su propia gestualidad.”<sup>911</sup>

Según Bozal, hay una relación entre Rainer y Goya. Se dice que Goya fue la sombra del proyecto ilustrado. En su obra se ve violencia, crueldad etc. La clave de la negatividad de Goya reside en que el mundo de la luz siempre proyecta sombras. En este punto es donde Goya y Rainer se encuentran, pues éste es un pintor también de lo negativo, donde, al igual que el pintor aragonés, mantiene un diálogo con el arte de su época.<sup>912</sup>

Añadimos que en la obra de Rainer vemos homenajes tales como la Serie *Goya* de 1983, donde en algunos de los trabajos parece vislumbrarse los rostros grotescos de algunas de las *Pinturas Negras*. También su Serie *Páginas del libro de Los Caprichos*, donde vemos las tachaduras de las que hablábamos antes que crean figuras de nuevo. Otra serie sería *Goya. Sobrepinturas*, de 2005 y 2006, donde se superpone pintura sobre obras de Goya.

---

<sup>911</sup> SAURA, A., “El ángel exterminador” en Visor. “Sobre artistas”, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001, p. 54. (El texto fue publicado originalmente en El País, Madrid, 24 de marzo de 1981).

<sup>912</sup> BOZAL, V. “Arnulf Rainer en la estela de Goya”. En *Arnulf Rainer sobre Goya*. Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Septiembre – Noviembre 2011, pp. 23-24.



### **6.3. GOYA Y LA VIOLENCIA**

En determinado momento, la naturaleza humana más íntima del hombre se convirtió en la piedra angular de las creaciones de Goya.<sup>913</sup> En las composiciones más modernas muestra la violencia del humano en toda circunstancia posible.<sup>914</sup> Durante el siglo XX, se gestaron dos guerras mundiales, que dieron paso a una gran trayectoria artística, donde las artes son testigo de las consecuencias de la guerra. La naturaleza humana es siempre la misma, en cualquier circunstancia, ocasión o guerra.

Hasta entonces, generalmente, las escenas bélicas en el arte, las historias de batallas, se idealizaban, teniendo cierto matiz heroico, épico o incluso moral. Lo podemos comprobar en las batallas mitológicas o escenas de guerras históricas desde el XVII en Francia o Italia.<sup>915</sup>

Uno de los primeros artistas que comenzaron a no idealizar las obras artísticas que tratan sobre la guerra fue Jacques Callot, quien publicó en 1633 una serie de dieciocho grabados que se titulaba *Les Misères et les malheurs de la guerre* donde se contemplaba la guerra desde el punto de vista no ya heroico como hasta entonces, sino real. Se narra la invasión de la Lorena, Francia, por las tropas de Luis XIII.<sup>916</sup> Las guerras y batallas dejan de tener ese componente idílico para desvelar la naturaleza encubierta del humano. Los humanos de Callot, casi han dejado de serlo para convertirse en, o juguetes en manos de otros, o monstruos torturadores abandonados a sus instintos de pulsión y muerte. En sus trabajos se pueden ver campesinos muertos, gente ahorcada,

---

<sup>913</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *Goya y el mundo moderno*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008, p. 256.

<sup>914</sup> *Ibid.*

<sup>915</sup> *Ibid.*

<sup>916</sup> *Ibid.*

instrumentos de tortura que emplearon los soldados franceses a la hora de invadir el ducado de Lorena, que era la patria de Callot, etc.<sup>917</sup>

Si comparamos la serie de *los Desastres de la guerra* de Goya, compuesta de 82 estampas y realizada entre 1810 y 1815 que narran la Guerra de la Independencia (1808-1814), vemos diferencias tales como que, el aragonés, coloca a las figuras en primer plano, ligadas entre sí, sin dar gran referencia al paisaje, sólo mínimos detalles, y, sin embargo, en la obra de Callot, las figuras son pequeñas en un gran paisaje, lejos al espectador, como si éste lo contemplase a gran distancia, a esos personajes que parecen no tener el control de su destino.<sup>918</sup> Además, en Goya, los seres humanos tienen una dualidad de comportamientos, nos encontramos mujeres heroicas (*Desastre 7*) crueles (*Desastre 28*) o débiles (*Desastre 55*), religiosos víctimas (*Desastres 38, 46, 47*) y verdugos (*Desastre 28*) etc.<sup>919</sup> Pero al fin y al cabo son todos pertenecientes a la misma especie, iguales mantienen la misma naturaleza. Aquí no hay etiquetas. Son humanos. La guerra “convertía a los amigos” en seres “tan bárbaros como a los enemigos”.<sup>920</sup>

Charles Yriarte, comparará la obra de Goya con Callot, puesto que las *Misères de la Guerre* se habían vinculado con los *Desastres*. Yriarte señala las diferencias nacionales entre ambos bandos:

“Callot graba las *Misères de la Guerre*. Nos muestra la vida de campaña, ciudades en llamas, fugitivos ante hordas armadas, carros con soldados heridos, niños abandonados por sus madres; todo esto despierta nuestra curiosidad.

---

<sup>917</sup> Sobre Callot, entre otros véase: Howard Daniel (ed.), *Callot's Etchings 338 prints*, Nueva York, Dover Publications, Inc., 1974; y, más actual *Jacques Callot 1592-1635*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1992.

<sup>918</sup> RADIC, S., “Tres visiones de la guerra”. En *Jacques Callot. Francisco de Goya. Otto Dix. 3 visiones de la guerra*, Valencia, Bancaixa, 2001, p. 23.

<sup>919</sup> VEGA, J., “Goya y el dolor de la guerra de España”. *Desastres de la guerra: colecciones Fundación Mapfre* (catálogo de exposición), Fundación Mapfre, 2015, p. 22.

<sup>920</sup> GLENDINNING, N., “Portraits of War”, *New Society*, (19 de marzo de 1970), p. 476.

Admiramos la delicadeza de sus líneas, el porte airoso de sus caballeros, los vestidos pintorescos, los decorativos harapos y jirones, y, distraídos por un millar de detalles ingeniosos, contemplamos con total distanciamiento estas bellas escenas de violento desorden que reflejan el estilo caballeresco del artista elegante y sutil que es Callot. Goya, en cambio, pinta los *Desastres de la Guerra* mostrándonos el terrible precio, los costes aterradores que la guerra exige: fuego, robo, violación. Muestra mujeres violadas, la mutilación espantosa de soldados enemigos, el saqueo de iglesias, acumulando horror sobre horror, sacrilegio sobre sacrilegio, crimen sobre crimen. El terror y el asombro espantado son continuos. El mosquete y el sable no son ya suficientes para la destrucción, y pone entonces hachas en las manos enemigas. Incluso las mujeres luchan arrancándose a los niños del pecho para pasar a engrosar la lista de las víctimas. La pesadilla se apodera de la imaginación de todo el que mire por un momento esta obra; es inolvidable. Callot inunda de luz sus escenas, las sombras son finas, las siluetas netas. La luz domina su obra. Goya ha hecho una invocación a la oscuridad, y parece como si el sol no quisiera salir a alumbrar la terrible carnicería. El lorenés cuenta su historia sin ira: así fue, lo ha vivido, y lo pinta sin demasiada emoción. Está demasiado ocupado en organizar sus líneas y composición de forma satisfactoria. El aragonés respira fuego e ira. No podía limitarse a rechazar al invasor, de manera que le lanza furiosamente dardos al rostro y le estigmatiza. Le hace impío, cruel, cobarde, insensible, y con aquella exageración espontánea a la que tendía su naturaleza le atribuye todos los vicios, reservando la piedad y el heroísmo para sus compatriotas. Callot es un hombre del Norte y Goya un hombre del Sur...



En mi opinión, es el panfleto más sangriento que se ha escrito sobre la guerra y el espíritu de conquista; es un acto de venganza, una protesta violenta. Cada grabado constituye un nuevo golpe; el mensaje se reitera constantemente: ochenta variaciones sobre el mismo tema aterrador”.<sup>921</sup>

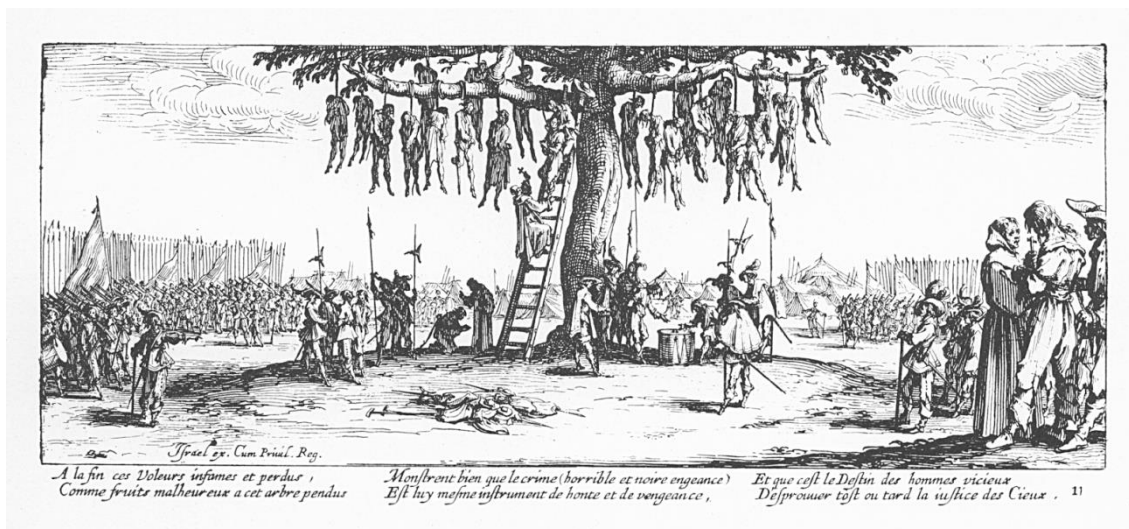


Figura 32: Jacques Callot: *La horca*. Serie *Las miserias y desgracias de la guerra*.

1633.

Este suceso también fue narrado por François Villon en su *Balada de los ahorcados* en 1463. Algunos versos que mostramos dicen:

“Aquí nos veis atados, cinco o seis:

En cuanto a la carne, que hemos alimentado en demasía,

Hace tiempo que está podrida y devorada

<sup>921</sup> YRIARTE, C., *Goya*, París, 1867, pp. 95-96.

Y los huesos, nosotros, ceniza y polvo nos volvemos.

(...)

La lluvia nos ha limpiado y lavado,

Y el sol desecado y ennegrecido;

Urracas, cuervos, nos han cavado los ojos

Y arrancado la barba y nuestras cejas.

Nunca jamás, ni un instante, pudimos sentarnos:

Luego aquí, luego allá, como varía el viento,

A su placer sin cesar nos acarrea,

Siendo más picoteados por los pájaros que dedales de coser.”<sup>922</sup>

En la serie “que vulgarmente se conoce como la Vida del soldado, Callot (...) representó en pequeñísimas figuras todos los incidentes comunes que acaecen a las miserias de los soldados (...) hasta que acaban sus vidas o bien muertos en la guerra, o bien ajusticiados por sus trasgresiones y fechorías; o también aquellos que sumidos en la vejez y la pobreza (...) caen en brazos de la muerte sobre el suelo desnudo en las vías públicas, o sobre los estercoleros”.<sup>923</sup>

Aunque Callot componga una visión realista de la guerra, hay cierto sentimiento religioso, totalmente ausente en la obra de Goya.<sup>924</sup> En el caso de los coetáneos de éste, Eugène Delacroix, Théodore Géricault o Jacques-Louis *David*, lo que transmiten es el

---

<sup>922</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 256.

<sup>923</sup> VEGA, J., “Callot, Goya y la guerra”, En *Jacques Callot. Francisco de Goya. Otto Dix. 3 visiones de la guerra*, *op.cit.*, p. 31.

<sup>924</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 257.

sentimiento épico y heroico en sus obras. Tampoco Goya comparte la visión de éstos, pues sus obras tampoco tienen nada de heroico.<sup>925</sup>

Según Jesusa Vega, en su texto “Callot, Goya y la guerra”, entre ambos artistas hay similitudes tales como la técnica, donde Callot manejaba el escoplo sobre barniz duro y la mordida múltiple y Goya en la combinación del aguafuerte y aguatinta, y, en el caso de los *Desastres*, la aguada. También apuntamos que, tanto Callot como Goya, realizaron estas obras por iniciativa propia, no ya por ningún encargo, al vivir aquellas terribles experiencias bélicas lo sublimaron en sus obras.<sup>926</sup> Asimismo, ambos desarrollaron un lenguaje personal propio<sup>927</sup> y una teatralidad verosímil.<sup>928</sup> Así, Goya presenta la guerra moderna, desde un lenguaje también moderno, para espectadores modernos.<sup>929</sup> Elías Canetti escribe sobre el pintor aragonés:

“Entonces era normal que se pensase en Goya y en sus grabados de los desastres de la guerra. Pues este primer pintor moderno, que es también el más grande, llegó a lo que llegó gracias a la experiencia que tuvo de su época. (...) Y sabía, como nadie supo antes, y quizás con más pasión que nadie supo después, que no hay ninguna guerra buena, pues con cada una de ellas se perpetúa lo peor y más peligroso de la humanidad, lo incorregible. La guerra no se dejará eliminar por la guerra; lo único que la guerra hace es fortalecer lo que más hondamente aborrecemos en el ser humano. La fertilidad de Goya superaba su toma de posición política; lo que él veía era monstruoso y era más de lo que deseaba para sí. Desde el Cristo de Grünewald nadie había presentado lo horrible como Goya;

---

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>926</sup> VEGA, J., *op.cit.*, p.25.

<sup>927</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 41.

lo había presentado cual era –ni un trazo mejor-, asqueante, agobiante, más hiriente que toda promesa, sin sucumbir a ello.”<sup>930</sup>

Recordemos que Johann Joachin Winckelmann hizo entender el ideal de la belleza clásica como el único. Concibió el arte dominado por el idealismo, sumido en la calma y el reposo de la figura. También Goya en una primera etapa presentará estos principios neoclásicos en su obra, lo ideal. En su obra presentaba una sociedad en calma, en cuanto a su paleta, una claridad cromática. Esto variará conforme avance su trayectoria artística. El aragonés comenzó a buscar nuevas formas artísticas, se impone ante el idealismo de la belleza clásica que se impuso en el neoclasicismo de su época, aunque en un primer momento siguiese la estética clasicista tradicional, para después, crear un estilo personal en su obra que mostró su genialidad para el arte posterior. En un principio, Goya se centraba en lo bello, la forma, lo apolíneo, dirigiéndola a los sentidos. Después, dirigirá la obra a la razón, el intelecto, a la expresión de la idea, a lo sublime.<sup>931</sup>

En el caso de Jacques-Louis David, y su conocida obra, *Muerte de Marat* (Fig. 33), vemos este tipo de idealismo clásico. Pinta a Marat en el momento de la muerte en el que aún no hay sangre. En el rostro, no hay dolor ni ningún tipo de gesticulación violenta, sino la paz de la muerte. La ubicación de los elementos de la imagen es sobria, está ordenada, basándose en verticales y horizontales. En el suelo se ve el puñal homicida, mientras que la parte superior del cuadro se dispone vacía, con lo que centramos nuestra atención en el personaje asesinado. No vemos apenas sufrimiento ni heridas tampoco.

---

<sup>930</sup> CANETTI, E., *El juego de ojos. Historia de mi vida 1931-37*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985, pp. 319-320.

<sup>931</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op.cit.*



Figura 33: Jacques-Louis David, *Muerte de Marat*.

1793, Museo Real de BB.AA., Bruselas.

En vez de pintar al típico santo, una divinidad, David lo ha sustituido por un hombre sacrificado. El mundo profano se estaba haciendo con lo sagrado. Esta obra trata la idealización del héroe que siguieron otros artistas, como, por ejemplo, John Flaxman. En este caso, en su obra *Lucha por el cuerpo de Patroclo*, (1793, Roy Miles Gallery, London), se muestra el episodio de la *Iliada*, donde los griegos luchan por recuperar el cuerpo de Patroclo. En la imagen se muestran los soldados luchando, mientras que en la parte central inferior, tumbado en el suelo, se encuentra el cadáver de Patroclo, que nos muestra su cuerpo de espaldas, impoluto y sin herida alguna. En cuanto a la obra *La Muerte de Sardanápalo* (1827, París, Museo del Louvre) del pintor Eugène Delacroix, la pintura ya no se asemeja a las dos anteriores que hemos visto. Se trata el asesinato de las meretrices del sátrapa antes de iniciar un suicidio colectivo para evitar el saqueo por

parte de las tropas que van a ocupar la ciudad. La figura de Sardanápalo, contempla todo desde su lecho. Aquí ya no hay sobriedad clásica, sino escorzos, fuertes contrastes, diagonales, expresiones gesticulantes en los rostros de las figuras, y aun así, la imagen sigue teniendo un gran heroísmo épico. Así, como en la obra de Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, (Fig. 34) donde también vemos la misma atmósfera que con Delacroix de épico heroísmo. Este cuadro estaba basado en un hecho real, que Géricault dio a conocer a pesar de la prohibición del gobierno. La escena recoge el momento en el que los náufragos avistan un barco a lo lejos. La balsa se encuentra casi deshecha debido al fuerte oleaje y, en primer plano, se encuentran cuerpos muertos, mutilados, desperdigados o putrefactos, además de algún detalle que denota un posible canibalismo. Aun así, vemos que los personajes de Géricault, aunque estén mutilados, conservan esa aura heroica, que los antihéroes de Goya no tienen.<sup>932</sup>



Figura 34: Théodore Géricault: *La balsa de la Medusa*.

1793, Museo Real de BB.AA., Bruselas.

---

<sup>932</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 259.

*Escena de canibalismo en la balsa de la Medusa*, (1818, París, col. particular) también perteneciente a Géricault, se puede comparar con escenas caníbales de Goya, pero, como ya dijimos, en el caso del pintor romántico francés, hay un heroísmo que Goya no tiene.<sup>933</sup> En *Caníbales preparando a sus víctimas* (1800-1808, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie) del pintor aragonés, por ejemplo, vemos tres humanos desnudos (esto acentúa su salvajismo) que están desollando y destripando a otros dos humanos en lo que parece la entrada de una cueva. A la izquierda de la imagen, hay un espacio vacío y por el suelo, las ropas, se supone de las víctimas, están esparcidas. Con toques muy impresionistas, rápidos, sueltos y espontáneos, Goya ha realizado esta obra en la que nada de heroico vemos. Con respecto a la que sería la continuación de este trabajo, *Caníbales contemplando restos humanos*, (1800-1808, Besançon, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie), también, en lo que parece la entrada de una cueva, un individuo desnudo sentado sobre una roca, muestra en su mano izquierda una cabeza humana cercenada y a su derecha, una mano. A sus pies, hay una pierna y un costillar. El resto de personajes le observan. Como ya dijimos, la clave reside en el heroísmo de Théodore Géricault, frente al patetismo real de Goya.<sup>934</sup> Obras clave de Goya en esta línea será su serie de los *Desastres de la guerra*, los cuales no se publicaron hasta después de la muerte de su autor, en 1863. Fue necesario esperar hasta finales del XIX y, sobre todo, el XX, donde se incluyó a Goya en el mundo moderno de la evolución artística. La clave reside ahí, cuando los cuerpos mutilados se perciben como un adelanto genial a su época. La violencia se hizo con el control en la evolución artística.<sup>935</sup>

---

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>934</sup> *Ibid.*

<sup>935</sup> *Ibid.*, p. 261.

En las *Fatales consecuencias de la guerra sangrienta en España...*, Goya muestra la guerra real no heroica de la que hablábamos anteriormente, relatando las consecuencias de este hecho bélico. Guerra irracional que se produjo en España bajo la bandera de la razón ilustrada entre españoles y franceses. De aquí, Goya sublima estos hechos en obras tales como *El dos de mayo de 1808* (1814, Madrid, Museo del Prado) o *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Fig. 35).<sup>936</sup> En el caso de la primera obra, Goya representa el episodio en el que el ejército francés entra en Madrid. Se ve en el centro de la composición, un mameluco que cae porque otro varón madrileño le está apuñalando mientras otro le hiere el caballo. En el fondo, unos cuantos madrileños, acuchillan jinetes y caballos de franceses que parecen intentar huir. Se señalan los rostros expresivos de los caballos. En cuanto a la técnica, vemos las rápidas y violentas pinceladas de Goya, dando un gran movimiento y expresividad en las figuras. En cuanto a la segunda obra, *Los fusilamientos del 3 de mayo*, vemos la resistencia del pueblo de Madrid, consecuencia del cuadro precedente. Si en la obra anterior se veía la masa popular que envolvía a los mamelucos, parte de la tropa francesa, aquí la escena se divide en dos partes. Al lado izquierdo, los que están siendo ejecutados y en el lado derecho, el bando de soldados que están cometiendo los asesinatos. El centro de la mirada se dirige a un varón que está a punto de ser asesinado, con camisa blanca y brazos abiertos en cruz dispuesto a recibir la muerte, mientras su mirada se dirige directamente a los soldados. A sus pies, se encuentran los muertos que ya han sido abatidos antes que él, manchados de una sangre que parece haber perdido su condición, debido a la materialidad expresiva de la pintura.<sup>937</sup> Al otro lado y de espaldas al espectador, los soldados forman una pared sólida, como una máquina de matar en la que

---

<sup>936</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 262.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 19.



no observamos sus rostros, percibiéndoles como una unidad. Vemos soltura en la pincelada de Goya.



Figura 35: Francisco de Goya: *Los fusilamientos del 3 de mayo*.

1813-1814, Madrid, Museo del Prado.

Esta composición tuvo mucha influencia en el arte moderno, por ejemplo, para el impresionista Édouard Manet. Se sintió atraído por el arte español, en especial por Velázquez y Goya.<sup>938</sup> Manet realizó hasta cuatro versiones de *La ejecución del emperador Maximiliano* (Fig. 36). Aquí se presenta otra vez la pintura dividida en dos, como en la obra del aragonés, *Los fusilamientos del 3 de mayo*. A la izquierda se encuentran los ejecutados en el momento en el que les están disparando, mientras que a la derecha se encuentran los soldados de espaldas al espectador. No obstante, hay tres afinidades concretas entre la obra de Manet y Goya. La primera se refiere a la

---

<sup>938</sup> *Manet en el Prado* (catálogo de exposición), Madrid, Museo del Prado, 2003, p. 53.

composición: la imagen se divide en dos, a la derecha los soldados en la oscuridad, y en la zona iluminada, las víctimas, como dijimos. La segunda se refiere a la técnica, las dos obras siguen los contrastes de color herederos del Romanticismo. En cuanto a la tercera, se refiere a la temática: las dos tratan el momento de la ejecución.<sup>939</sup>

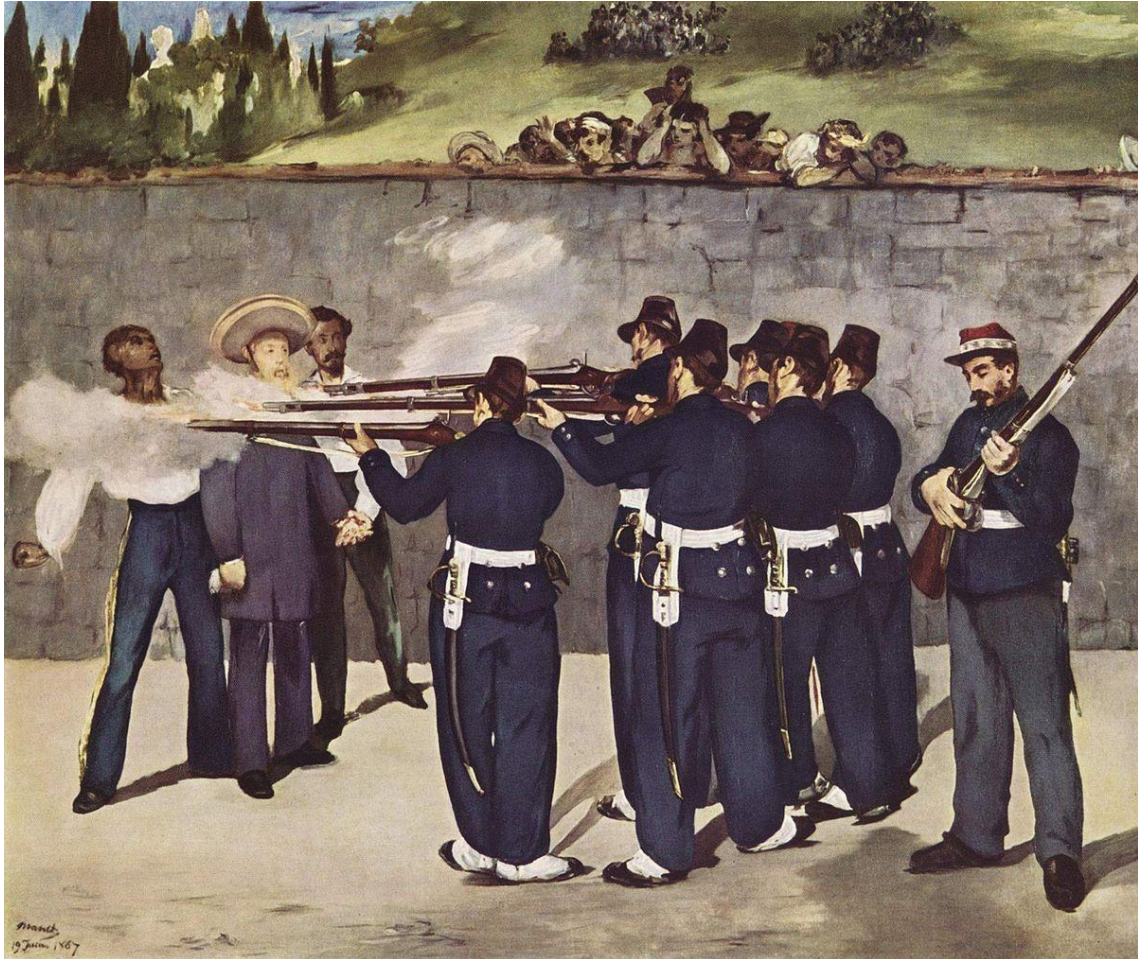


Figura 36: Édouard Manet: *La ejecución del emperador Maximiliano*.

1867, Mannheim, Städtische Kunsthalle.

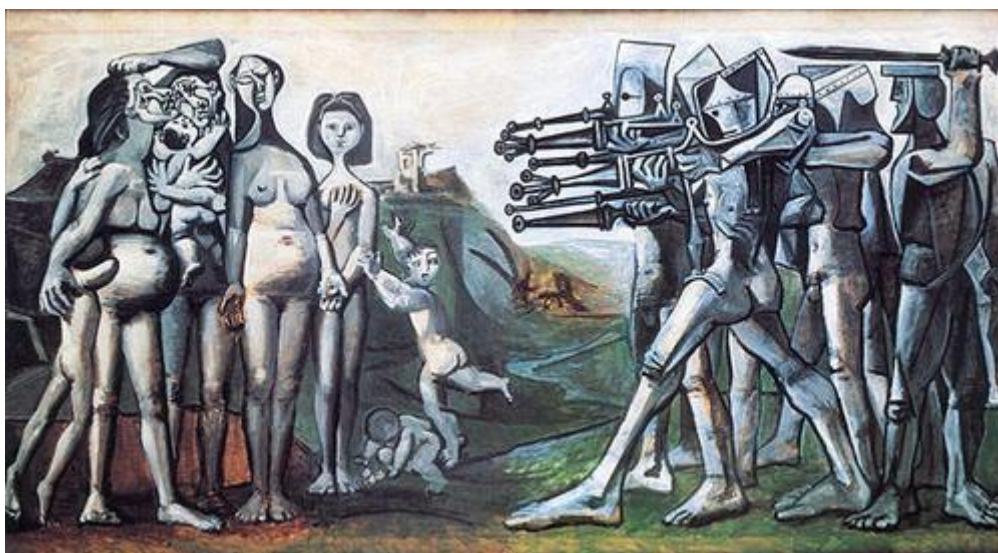
Según Nigel Glendinning, entre la obra de Goya, la *Ejecución de los burgueses revolucionarios de Madrid por los franceses en la noche del 3 de Mayo de 1808* y la

---

<sup>939</sup> ELDERFIELD, J., *Manet and the execution of Maximilian*. John Elderfield. The Museum of Modern Art. New York. November 5, 2006 – January 29, 2007, pp. 75-76.



*Ejecución del Emperador Maximiliano* por Manet, sirve para vislumbrar las diferencias entre dos concepciones diferentes de arte y desvelar el sentimiento de acción que tiene la obra de Goya. Manet hace que los personajes de su obra permanezcan impasibles, por lo que da una impresión única momentánea. En la pintura de Goya, sin embargo, hay una idea espiritual subyacente, se desvela la vida interior de los personajes.<sup>940</sup> También hay una influencia de *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya y la *Ejecución del Emperador Maximiliano* de Manet en *La guerra de Corea* (Fig.37) de Pablo Picasso.<sup>941</sup> Otra vez, vemos la obra dividida en dos partes. En esta ocasión, un río serpenteante atraviesa en dos la imagen. A la izquierda se sitúa un grupo de mujeres y niños desnudos orientales, mientras que a la derecha, un grupo de soldados deshumanizados, a quienes tampoco vemos sus rostros, apuntan con enormes armas a las indefensas víctimas.<sup>942</sup> De manera diferente pero en la misma línea, Hans Hartung, pintó entre 1921 y 1922 diferentes versiones abstractas de *Los fusilamientos del Tres de Mayo* en su serie *A partir de Goya*.<sup>943</sup>



<sup>940</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, p. 165.

<sup>941</sup> CALVO SERRALLER, F., "Picasso frente a la historia". En *Picasso. Tradición y vanguardia* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 287.

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>943</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 263.

Figura 37: Pablo Picasso: *La guerra de Corea*.

1951, París, Musée Picasso.

La gran cantidad de fusilamientos que se produjeron durante la *Guerra de la Independencia*, influyeron en el trabajo de Goya. Obras similares sobre esta temática del propio aragonés, es el *Desastre* N° 26, titulado *No se puede mirar*, (1810-1814) aunque, en este caso, la genialidad reside en que sólo vemos las bayonetas de los soldados en el lado derecho de la imagen, ocupando el centro las víctimas que van a ser asesinadas, donde, una mujer con un vestido blanco, también abre los brazos como el varón de *Los fusilamientos del Tres de Mayo* para recibir los disparos. Hay gritos mudos en estas obras, tales como *Ataque a un campo militar*, (1798-1800, Madrid, col. Marqués de la Romana) de Goya, obra en la que a la izquierda también se sitúan las víctimas, donde una mujer corre despavorida con un vástago. También se vislumbran cuerpos yacentes amontonados en el suelo y, en el lado de la derecha observamos un grupo de soldados del que tampoco observamos sus rostros, apuntándoles con las armas. En el caso del *Desastre* N° 2, anteriormente mencionado, *Con razón o sin ella*, (Fig. 38) de Goya, también recuerda a *Los fusilamientos del 3 de mayo*, donde las víctimas están a punto de caer y, al lado derecho encontramos a los soldados de espaldas a nosotros, sin enseñar su rostro y apuntando con sus armas a las víctimas.



Figura 38: Francisco de Goya: *Desastre N° 2 Con razón o sin ella*.

1814-1815, Madrid, Colección Museo del Prado.

En el *Desastre N° 3, Lo mismo*, (1810-1814) se intercambian los papeles, puesto que, en este caso concreto, los soldados franceses son atacados por los españoles, donde aquí, uno de éstos, levanta su hacha cargando contra ellos. En el *Desastre N° 22, Tanto y más*, (1810) se observa un conjunto de cadáveres amontonados en las puertas de una ciudad. Enlazada a esta obra está el *Desastre N° 10, Será lo mismo*, (1810-1814) donde algunos hombres se encuentran amontonando los cadáveres producto de la guerra. En el caso del *Desastre N° 23, Lo mismo en otras partes*, (1810-1814) se muestra otra vez otro conjunto de cadáveres, en esta ocasión, esparcidos por el suelo. En el *Desastre N° 30, Estragos de la guerra*, (1810-1814) los personajes se encuentran entre los muros con los cuerpos desencajados entre la construcción derrumbada por lo que parece haber sido un bombardeo. En el *Desastre N° 18, Enterrar y callar*, (1810-1814) los gritos mudos vienen de los cadáveres amontonados, desnudos y sin vida en un paisaje desolado, donde un par de personas a la derecha se tapan sus caras, podría ser, producto del hedor de la muerte, parecen resignarse ante la situación, habiendo en la estampa cierta mezcla entre el dolor de la realidad, y cierta belleza de las figuras. También en el *Desastre N°*

32, *Por qué*, (1810-1814) parecen escucharse esos gritos de los torturados. En el caso del *Desastre* N° 56, *Al cementerio*, (1812-1814) dos hombres llevan el cadáver de otro hacia el cementerio. Es otra de las muertes acaecidas en las calles que asolaron los horrores de la guerra. En relación al anterior podemos hablar del *Desastre* N° 64, *Carretadas al cementerio*, (1812-1814) donde se transportan apresuradamente los cadáveres. La figura del cadáver de una mujer que está siendo transportada al cementerio, acentúa el patetismo de la obra. En el *Desastre* N° 60, *No hay quien los socorra*, (1812-1814) una persona se echa las manos a la cabeza, al verse rodeado de cadáveres. Hay una gran soledad y abandono en la figura desesperada viva que está observando ese paisaje de desolación. Y, en el *Desastre* N° 63, *Muertos recogidos*, (1812-1814) se presentan otra vez los cadáveres amontonados, despojos de la efímera carne que nos conforma.

Estas son obras intemporales, puesto que tratan acerca de la propia naturaleza bélica humana, presente en toda época. La obra de Goya hizo mella en los autores contemporáneos. La Primera Guerra Mundial y la Guerra de la Independencia en España son una y la misma, por los semejantes horrores que traen como consecuencia. Así, el arte fue reinventándose durante estos períodos bélicos.

En el caso del pintor Otto Dix, éste tiene una serie llamada *La guerra*, compuesta por 50 estampas que publicó en 1924 que nos habla sobre las consecuencias bélicas: paisajes destruidos, trincheras y fragmentos. Aquí vemos alambradas que sujetan cadáveres como marionetas sin ningún idealismo heroico. De hecho, lo grotesco no es cómico aquí, sino que tiene un ápice trágico.<sup>944</sup> También hay otro punto importante a tener en cuenta: hay una gran deshumanización y desamparo de los humanos. En su obra, éstos

---

<sup>944</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 265.

semejan siniestros muñecos. Otto Dix tiene una cierta influencia goyesca.<sup>945</sup> En el caso de Goya, transforma la naturaleza en un instrumento para la violencia donde lo inofensivo se vuelve un arma letal.<sup>946</sup> Por ejemplo, los árboles sirven para empalar, ahorcar, etc. Nada que ver con la naturaleza concebida por los ilustrados y los románticos. Esta naturaleza tampoco tiene nada que ver con los *Cartones para tapices* de Goya en sus principios.<sup>947</sup> En Dix, todo se nos acerca al primer plano. Este pintor se acerca al cinismo e intenta expresar el estado irracional de los aspectos de la guerra, busca, no ya el detalle, sino el acontecimiento.<sup>948</sup> Para hacernos una idea de sus vivencias, en su diario sobre la guerra en 1915-1917, comenta: “Se han desencadenado guerras por el dinero, por la religión y por las mujeres, pero la verdadera causa es otra: una ley eterna”<sup>949</sup> y, añade: “Piojos, ratas, alambradas, pulgas, granadas, bombas, trincheras, cadáveres, sangre, aguardiente, ratones, gatos, gases, cañones, inmundicia, balas, morteros, fuego, acero ¡eso es la guerra! ¡Todo obra del diablo!”<sup>950</sup> También adjuntamos un fragmento de sus cartas a Helene Jakob, donde habla sobre su experiencia durante la Primera Guerra Mundial:

“Los días siguientes fueron casi más atroces. En conjunto hemos perdido 12 ametralladoras, 2 de ellas han caído en poder de los franceses... Fuego a discreción con obuses del 28 desde las diez y media de la mañana hasta las nueve de la noche. Las pérdidas del regimiento son terribles. Por la noche atacó el enemigo. Por culpa de la niebla una batería disparó demasiado corto y acertó a

---

<sup>945</sup> RADIC, S., “Tres visiones de la guerra”. En *Jacques Callot. Francisco de Goya. Otto Dix. 3 visiones de la guerra, op.cit.*, p. 22.

<sup>946</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 265.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>948</sup> RADIC, S., “Tres visiones de la guerra”. En *Jacques Callot. Francisco de Goya. Otto Dix. 3 visiones de la guerra, op.cit.*, p. 23.

<sup>949</sup> DIX, O., “Kriegstagebuch. November 1915-Dezember 1916”, p. 20. En JENTSCH, R., *op. cit.*, p. 23.

<sup>950</sup> *Ibid.*

nuestra pendiente empinada. Horrible consternación, pérdidas espantosas, los cadáveres yacían tirados, los brazos y piernas volaban.”<sup>951</sup>

En cuanto al pintor George Grosz, tiene, entre otros, una serie de dibujos que tratan sobre la crueldad del humano. Realizó la *Primera carpeta de George Grosz* con nueve litografías y en 1917 la *Pequeña carpeta de Grosz* con veinte. El estilo de estos dibujos es macabro, siniestro y tienen un “estilo afilado como un cuchillo”, donde dibuja sus “observaciones dictadas por el rechazo absoluto a los hombres”.<sup>952</sup> Uno de ellos es *Almacén funerario* (1919, Colección particular, Frankfurt). Grosz, comentará lo siguiente sobre la Primera Guerra Mundial:

“El estallido de la guerra me mostró que las masas, que desfilaban con entusiasmo por la calle sugestionadas por la prensa y la pompa militar, no tenían voluntad. Estaban dominadas por la voluntad de los estadistas y los generales. Yo también percibía esta voluntad sobre mí, pero no estaba entusiasmado pues veía amenazada la libertad individual de la que había disfrutado hasta entonces. Deseaba vivir con mis necesidades alejado de los hombres y sus instituciones, y ahora corría el peligro de que en el ejército me impusieran la compañía de unos hombres a los que tanto odiaba. Yo consideraba la guerra como una manifestación monstruosamente degenerada de la lucha por la propiedad. En sus pequeños episodios esta lucha ya me resultaba repugnante, mucho más, entonces, a gran escala. Sin embargo, no pude evitar que por un tiempo me convirtieran en un soldado prusiano”.<sup>953</sup>

---

<sup>951</sup> DIX, O., Carta por conducto militar a Helene Jakob, 15-8-1916, propiedad particular. En *Otto Dix* (catálogo de exposición), Madrid, Fundación Juan March, 2006, p. 159.

<sup>952</sup> GROSZ, G. y HERZFELDE, W., *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlín, 1926, p. 18. En JENTSCH, R., *op.cit.*, p. 42.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 22.



Según Grosz, la opinión que tiene de los humanos al verlos en la guerra es: “Los hombres son cerdos”.<sup>954</sup> También afirmará en la misma línea: “Sabe Dios que ya no me siento contento; mi odio al género humano ha crecido hasta el infinito”.<sup>955</sup> Añadimos a estos pesimistas comentarios el siguiente, relacionado con el pintor aragonés: “Estoy desgarrado como Goya. Es como vivir en una casa embrujada. Es imposible huir y es imposible olvidar”.<sup>956</sup>

Grosz vivió en ese Berlín dual, donde, en una parte es luminoso entre bares y cafés, en contraposición a los oscuros barrios donde vivía la mayoría de la población. Comentaré lo siguiente sobre sus experiencias en aquel Berlín y sus vivencias bélicas:

“¡Cuánta razón tiene Swedenborg, pensaba yo, cuando dice que en la Tierra se unen el Cielo y el Infierno! Aunque no creía en Dios, me resultaba difícil imaginar un mundo sin Cielo y sin Infierno.

(...)

Dibujaba hombres borrachos, hombres que vomitan, hombres que con el puño cerrado maldicen a la luna, asesinos de mujeres que juegan a las cartas en torno a una caja donde yace el cuerpo de la asesinada. Dibujaba bebedores de vino y cerveza, bebedores de aguardiente y a un hombre de mirada temerosa lavándose la sangre que llevaba pegada a las manos.

(...)

---

<sup>954</sup> Carta de Grosz a Otto Schmalhausen, Berlín, 3-3-1918. En JENTSCH, R., *op.cit.*, p. 26.

<sup>955</sup> GROSZ, G., en una carta del 18 de enero de 1917 a Otto Schmalhausen, en: Herbert Knust (ed.). George Grosz. Briefe 1913-1959. Reinbek: Rowohlt, 1979, p. 26. En *George Grosz. De Berlín a Nueva York*. Barcelona, Obra social. L'Ànima de “La Caixa”, 2012, p. 18.

<sup>956</sup> Estas palabras se las atribuye un artículo aparecido en Nueva York durante los años de la guerra. Publicado en la revista *Art Digest* (Nueva York, 1943). La cita está tomada de Ralph Jentsch, en: Juerg M. Judin (ed.), *George Grosz: die Jahre in Amerika 1933-1938*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p. 48. En *George Grosz. De Berlín a Nueva York*. Barcelona, Obra social. L'Ànima de “La Caixa”, 2012, p. 26.

Dibujé soldados sin nariz, mutilados de guerra con brazos de acero que extendían unas manos como pinzas de cangrejo, dibujé dos sanitarios que envuelven en una manta un soldado de infantería que se ha vuelto loco; a un inválido a quien le falta un brazo, pero que con la mano sana saluda a una señora cubierta de medallas que le deja sobre el embozo de la sábana una galleta que acaba de sacar del bolso. Un coronel que con la bragueta abierta abraza a una gruesa enfermera. Un auxiliar de hospital de sangre que arroja a un agujero un cubo lleno de restos humanos. Un esqueleto vestido de recluta, sometido a examen médico con la intención de declararlo útil para ir a la guerra...”<sup>957</sup>

En el caso de la obra de Käthe Kollwitz, también se muestran las consecuencias de la guerra, objetivada en masas anónimas de cadáveres.<sup>958</sup> En el grabado *Los Prisioneros* (Lámina 7 perteneciente a la serie *La Guerra de los Campesinos*, 1908, Colonia, Käthe Kollwitz Museum Köln), se aprecia esa masa de presos quienes se encuentran maniatados, recordando algunas multitudes de Goya.<sup>959</sup> En la obra *Las madres* (Lámina 6 perteneciente a la serie *La Guerra*, 1921, Käthe Kollwitz Museum Köln), también vemos una masa de personas, en esta ocasión abrazadas, que muestran la desesperación y desamparo de esos humanos, aludiendo al dolor natural que sufre todo progenitor con la pérdida de la prole. Esta obra trata las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, donde las madres protegen a sus hijos. También mencionamos la obra *Torre de las madres*, que realizó hacia 1937-38, y en 1941, ejecutó la litografía *Las simientes no deben molerse*. En el caso del *Desastre* N° 50, *Madre infeliz!*, (1812-1814) de Goya, se invierte la situación, puesto que una niña parece haberse quedado huérfana mientras entre unos cuantos hombres se llevan el cadáver de su madre.

---

<sup>957</sup> GROSZ, G., *Un sí menor y un NO mayor*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1991, pp. 127-128.

<sup>958</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 265.

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. 266.

En el trabajo de Kollwitz se tratan las dos guerras mundiales que se dieron en el XX. Aquí critica las consecuencias acaecidas y la sociedad. En su trabajo los personajes poseen una gran dignidad ante las circunstancias que los atenazan, por lo que el espectador puede empatizar con ellos e introducirse en la obra para sentir también el dolor y la injusticia sufridos durante toda guerra.

Con respecto a la obra del pintor Alfonso Rodríguez Castelao, sus obras pueden recordar los *Desastres* de Goya, pues parece estructurar su álbum de la misma manera.<sup>960</sup> Los dos álbumes de cada pintor, terminan con el epílogo de la felicidad:<sup>961</sup> en el caso de Goya el del campesino que ha dejado de ser soldado y disfruta de la paz, y en Castelao, el deseo irónico de “vivir como un cura”.<sup>962</sup> También, Castelao pudo haberse influido del aragonés, es la alusión a la esperanza y Verdad de su resurrección en el peregrino de la estampa 44.<sup>963</sup>

En el trabajo de Castelao *Este dolor no se cura con resignación* (Este dolor no se cura con resignación), uno de los dibujos de *Galicia mártir*, parece estar influenciado por el *Desastre* N° 52 de Goya *No llegan a tiempo* (1812-1814).<sup>964</sup> Incluso recuerda a *La Piedad* (1498 y 1499, Ciudad del Vaticano, Basílica de San Pedro) de Miguel Ángel, el dolor de la madre o padre ante la pérdida máxima de su prole. Otra obra que podemos mencionar es *Non enterran cadavres; enterran semente* (No entierran cadáveres; entierran simiente), (1937, Pontevedra, Museo de Pontevedra) recordándonos el título a la obra de Käthe Kollwitz, mencionada anteriormente de *Las simientes no deben molerse* y el hecho de que las consecuencias de las guerras son siempre las mismas.

---

<sup>960</sup> Castelao: *exposición 50 aniversario* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Fundación Cixa Galicia, 2000, p. 347.

<sup>961</sup> *Ibid.*

<sup>962</sup> *Ibid.*, p. 352. (Nota 14).

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>964</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 266.

La muerte que dejó la Primera Guerra Mundial quedó sublimada en la obra de Alfred Kubin en *La fin de la guerre* de 1920, donde un esqueleto reposa sobre un montón de huesos con una corona de laurel.<sup>965</sup>

En cuanto a John Heartfield creó imágenes utilizando el fotomontaje, para la sátira política, que le diferenciaba de los demás artistas contemporáneos en los años 20 y 30.<sup>966</sup> En Heartfield, hay una relación entre el sistema capitalista y la Primera Guerra Mundial. En su montaje *Krieg und Leichen – die letzte Hoffnung der Reichen* (Guerra y cadáveres – la última esperanza de los ricos; 1932), muestra una hiena enorme cruzando un campo repleto de cadáveres. La especificidad histórica se hace visible por medio de una medalla de aviación perteneciente a la Primera Guerra Mundial, con el lema original “Pour le Mérite” que ha sido sustituido por “Pour le Profit”.<sup>967</sup>

En el caso de España por esa época, ésta estaba sumida en la Guerra Civil. Las estampas de Goya parecían un antecedente de lo que estaba sucediendo, como los bombardeos de Madrid, Barcelona y Guernica. Salvador Dalí, en su *Premonición de la Guerra Civil*, conocido también como *Construcción blanda de judías hervidas*, (Fig. 39) pinta la deformación grotesca y angustiosa de unos cuerpos.<sup>968</sup>

---

<sup>965</sup> *Ibid.*

<sup>966</sup> VV.AA., *John Heartfield en la colección del IVAM* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM-Centre Julio González, 2001, p. 11.

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>968</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 267.



Figura 39: Salvador Dalí: *Premonición de la Guerra Civil o Construcción blanda de judías hervidas*.

1936, Filadelfia, Museo de Arte de Filadelfia.

También, en *Estudio para la premonición de la Guerra Civil* (1934, Valladolid, Museo Patio Herreriano) se especula su vinculación con la pintura de *El Coloso*, anteriormente mencionada, de Goya, puesto que una figura monstruosa se inclina igualmente sobre un paisaje de tierra devastada.<sup>969</sup> Asimismo en *Canibalismo del otoño*, (1936-1937, Londres, Tate Gallery) de Dalí, vislumbramos cuerpos desencajados semejantes a los

<sup>969</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B.; MONTERROSOS MONTERO, J. M., *Goya y Dalí*. Santiago de Compostela, Fundación Artes, 2004, p. 304.

que Goya pintó. Al parecer, una amorfa figura formada por entes que parecen devorarse, se sitúa en el centro de la obra, junto a miembros mutilados.<sup>970</sup>

Sobre el año 1796, Goya realizó una serie de dibujos a los que tituló *Sueños* que iba a publicar bajo el título *Idioma Universal*.<sup>971</sup> Dalí realizó réplicas de algunos grabados de Goya, *Caprichos* donde el aragonés criticaba la sociedad española del XVIII, que reinterpreta hacia el surrealismo, tales como *El sueño de la razón produce monstruos* (*Capricho 43*), *Relámpagos* (*Capricho 60. Ensayos*), *Los buzos del futuro* (*Capricho 70. Devota profesión*), *Los incas peludos del atardecer* (*Capricho 68. Linda maestra*), entre otros a los que, además de reinterpretar, les da nuevos títulos.<sup>972</sup> Se ha criticado a Dalí por “estropear” la obra de Goya, aunque también, se piensa, al contrario, que es un homenaje de un genio a otro.<sup>973</sup> Dalí realizó *Los Caprichos de Goya* entre 1973 y 1977, trabajando directamente sobre las planchas del aragonés.<sup>974</sup> Este conjunto de obras, Goya lo abrió con su retrato, motivo que Dalí respeta añadiendo otros que hablan del inframundo. Sobre la cabeza del artista se encuentra una anciana grotesca, que parece provenir de láminas de Goya. Frente al artista, se encuentra un animal alado, con rabo y garras parecido a una esfinge. Si así fuese, Dalí explica que Goya conocería realmente al “humano animal”, que explica también en sus *Caprichos*. Dalí, a los dibujos de Goya, añade los suyos propios, además de jugar con los títulos. En el *Capricho* N° 42, *Tú que no puedes*, (1797-1799) de Goya, donde dos hombres humildes cargan con dos asnos, Dalí respeta las figuras y propone como título: *Piensa en el Ángelus de Millet*. Con esos cuerpos mutilados existe una relación evidente con algunas de las estampas de Goya, tales como en el *Desastre* N° 37, *Esto es peor!*, (1810-1814) o como en el *Desastre* N°

---

<sup>970</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 267.

<sup>971</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., “Serie gráfica de Dalí sobre los Caprichos de Francisco de Goya”. En *Dalí sueña los caprichos de Goya*, edita Cultural Rioja, Sala Amós Salvador, del 16 de diciembre de 2015 al 21 de febrero de 2016.

<sup>972</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B.; MONTERROSOS MONTERO, J. M., *op.cit.*

<sup>973</sup> “*Los caprichos*” de Goya de Dalí, Instituto Cervantes, Bruxelles, 2000, p. 4.

<sup>974</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B.; MONTERROSOS MONTERO, J. M., *op.cit.*, p. 293.

39, *Grande hazaña! Con muertos*,<sup>975</sup> (1810-1815) en la que en un árbol se encuentran unos cadáveres mutilados junto a los miembros despedazados, sin embargo, en esta estampa, hay cierta belleza en la imagen, por el trazo delicado de los cuerpos, que recuerdan vagamente las estatuas clásicas, aunque no hay idealismo heroico alguno en esta obra. Mencionamos aquí que, los hermanos Chapman, también realizaron una obra titulada igual: *Grande hazaña! Con muertos*, donde una escultura conformada por maniqués de látex, reproduce los cuerpos mutilados de la obra de Goya.

Con respecto a la obra de Wifredo Lam, también trató este tema pintando la obra *La guerra civil*, (1937, Caracas, Fundación Capriles de Arte Latinoamericano) donde el cuadro es una masa de cuerpos desordenados y se vislumbra el cuerpo de un bebé en el lado inferior derecho de la imagen, enfatizando el patetismo de la situación.

El artista Pablo Picasso, conocía la obra de Goya,<sup>976</sup> como hemos mencionado anteriormente la influencia que tuvo el aragonés en su obra. Así, hay cierta relación entre el *Tres de Mayo* de Goya con el *Guernica* (Fig. 40) de Picasso.<sup>977</sup> Detalles tales como el muerto boca arriba, los gestos violentos o la luz del farol lo demuestran. Comenzamos diciendo que el *Guernica* es un cuadro monocromo pero con una gran carga expresiva. El caos envuelve la imagen. En la zona de la izquierda vemos el grito de una madre que sostiene el cuerpo sin vida de su hijo. También en *Los fusilamientos del 3 de Mayo* hay una madre con un hijo que se encuentran en un segundo plano y en una zona oscura que no permite verlos de primeras. Las mujeres y los niños, que siempre representan mucho más dolor que los varones, enfatizan lo patético.

---

<sup>975</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 267.

<sup>976</sup> GILOT, F., y LAKE, C., *Life whit Picasso*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964, p. 369.

<sup>977</sup> CALVO SERRALLER, F., "Picasso frente a la historia". En *Picasso. Tradición y vanguardia* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 70.

Recordemos a la madre por excelencia, María con su hijo Jesucristo muerto en brazos en cualquier *Piedad*. También, al lado y ocupando el centro en la parte inferior, en el *Guernica*, se encuentra el cadáver de un hombre despedazado con la boca abierta. En el caso del cuadro de Goya, el humano muerto tiene una herida en la cabeza y la boca también abierta. La pose de ambos cadáveres es la misma, con los brazos y la cabeza colocados similarmente. La obra de Picasso continúa con la figura de un caballo y un foco de luz colocado sobre él que recuerda el foco de luz que ilumina al personaje principal con los brazos abiertos de la obra de Goya. Con respecto a este personaje, en el *Guernica*, al lado de la derecha, también hay una figura con la misma pose, con los brazos extendidos, que en Goya se encuentra de frente, y con Picasso, está de espaldas, teniendo ambos una herida en la mano derecha.



Figura 40: Pablo Picasso: *Guernica*.

1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Las mujeres sufrientes son una constante en toda guerra. En el caso de Picasso tenemos, entre otros, *Cabeza de mujer llorando con pañuelo I*, (1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) donde el dolor distorsiona las facciones de la mujer. En el caso de *Madre con niño muerto I* y *Madre con niño muerto (II)* (ambos: 1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), recuerdan a la madre con el hijo muerto



del lienzo *Guernica*.<sup>978</sup> En las siguientes obras, *Madre con niño muerto (IV)* (1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), *La mujer que llora* (Estudio para *Guernica*) (1937, Riehen/Basilea, Fondation Beyeler,), *Cabeza de mujer llorando (I)* (1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), muestran consecuencias de las acciones bélicas. En la obra *Mujer sentada en un sillón gris*, (1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) que Picasso pintó el día anterior a la declaración de la Segunda Guerra Mundial y el final de la Guerra Civil Española, se muestra una figura femenina, pintada a partir de bloques cúbicos, que parece gritar desesperadamente. Con respecto a la ocupación y el confinamiento de la Segunda Guerra Mundial, Picasso pintó algunos bodegones que pueden fácilmente recordar a los bodegones que pintó Goya. Por ejemplo, *Bodegón con cráneo, puerros y jarra*, (París, 1945, Colección particular), *El pichel negro y la calavera* (1946, Barcelona, Museu Picasso), *Le Charnier* (El osario) (1945, Nueva York, The Museum of Modern Art), entre otros, que albergan cierto ápice siniestro.

Zoran Music conoció a Goya en su estancia en Madrid durante 1935, donde visitaba el Prado diariamente y copiaba al Greco y a Goya.<sup>979</sup> Fue detenido en Venecia durante la Segunda Guerra Mundial y deportado a un campo de concentración en Dachau (1944-1945). El Goya de los *Desastres* fue una influencia clave donde él plasmaría la terrible experiencia que vivió en Dachau.<sup>980</sup> En su obra, sus cadáveres recuerdan al *Desastre* N° 18 *Enterrar y callar* (1810-1814) o al *Desastre* N° 69 *Nada. Ello dirá* (1814-1815) de Goya y muchos otros *Desastres de la Guerra*.<sup>981</sup> Music fue gran admirador de Goya.<sup>982</sup>

---

<sup>978</sup> CALVO SERRALLER, F., “Picasso frente a la historia”. En *Picasso. Tradición y vanguardia* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 224

<sup>979</sup> CLAIRE, J., *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2007, p. 11.

<sup>980</sup> *No se puede mirar: Goya, Desastres de la guerra, Zoran Music, No somos los últimos, Alain Resnais, Noche y niebla* (catálogo de exposición), Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga, (Fuendetodos), edita Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, del 15 de septiembre al 18 de noviembre de 2007, p. 6.

<sup>981</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 269.

<sup>982</sup> CLAIRE, J., *op.cit.*, pp. 113-114.

En una entrevista, le preguntaron a qué escuela se siente más próxima. Él responde: “Para mí Goya es el más grande.”<sup>983</sup> Sus obras recuerdan al aragonés y también a su permanencia en el campo de concentración. También creó las obras tituladas *Nosotros no somos los últimos* (1973). Son escenas de horribles episodios donde aquí, la guerra no se trata de un modo heroico, sino todo lo contrario, nos habla del más tremendo patetismo y veracidad de esas situaciones. Si se titula de este modo fue por la conversación final que tuvo lugar cuando, al ser liberados del campo de concentración de Dachau, un prisionero gritó: “soy el último” y Music respondió: “No, no somos los últimos”, con la agudeza misma con que Goya titula sus *Desastres*.<sup>984</sup>

La guerra también fue motivo constante en la obra de Robert Morris. Al principio de la década de los cincuenta, él mismo sirvió en el ejército de Corea, donde presenció los horrores de la guerra.<sup>985</sup> A finales de los ochenta, había creado una serie de aguafuertes donde se combinaban imágenes de obras de Goya con fotos del Holocausto.<sup>986</sup> Durante los años noventa, también, parte de obras del aragonés para crear sus dibujos.<sup>987</sup> Morris tuvo a Goya entre uno de sus grandes maestros.<sup>988</sup> Sobre el aragonés, Morris comenta:

“En parte creo que tiene que ver con su capacidad para encontrar tal diversidad en lo misantrópico. Me interesan mucho menos las representaciones de soldados invasores y ciudadanos rebeldes que las imágenes desconcertantes, casi

---

<sup>983</sup> La cita pertenece a una de cuatro entrevistas a Zoran Music que se desarrollaron entre el 3 y el 8 de agosto de 1998. En CLAIRE, J., *op.cit.*, p. 114.

<sup>984</sup> *No se puede mirar: Goya, Desastres de la guerra, Zoran Music, No somos los últimos, Alain Resnais, Noche y niebla* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 6.

<sup>985</sup> Robert Morris. *El dibujo como pensamiento* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2011, p. 53.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>987</sup> *Ibid.*

<sup>988</sup> *Ibid.*

caricaturescas, de ilusos y deformes, y las curiosas situaciones en las que se insinúa algún incómodo pecado o deseo velado”<sup>989</sup>.

Las obras de Morris combinan los trabajos de Goya con los suyos propios. Producía una serie de dibujos que incorporaban imágenes de aguafuertes y pinturas de Goya a los que mezclaba con reproducciones de fotografías de la revista *Life*.<sup>990</sup> Morris no utilizaba el color, pues los números atrasados de la revista ya estaban en blanco y negro.<sup>991</sup> Robert Morris, se sirvió de las propias imágenes de los *Desastres* y de las *Pinturas negras*<sup>992</sup> para darnos una visión de la violencia contemporánea destacando la modernidad de las estampas de Goya. El estado de guerra es natural al humano y otros muchos artistas posteriores también lo han reflejado en su obra.

Hay una yuxtaposición entre las imágenes de Morris y Goya que crean una discordancia temporal. En *Sin título* (“Bestia leyendo” según Goya, soldados caídos), 1998 y también en *Sin título* (Soldados en el campo de batalla, “Bestia leyendo” según Goya), 1998, uno de los dibujos de Goya se refiere a una bestia melancólica leyendo, donde se anexa con soldados. En otro caso, la imagen de *Saturno devorando a un hijo*, una de las *Pinturas Negras*, está superpuesta sobre una fotografía del propio Morris, de pequeño junto a su familia.<sup>993</sup> Es el caso de: *Sin título* (Foto de familia y “Saturno” según Goya), 1998. En otra obra, hay superpuesta una Madonna grotesca con expresión lasciva proveniente de las *Pinturas Negras* de Goya:<sup>994</sup> *Sin título* (Madonna actuando, máscara, según Goya, político), 1990. En otros trabajos, vemos cómo alterna su obra con otra de

---

<sup>989</sup> FRY, E. F., *Robert Morris in the Eighties*. Newport Harbor Museum, Newport Beach, 1986. En *Robert Morris. El dibujo como pensamiento* (catálogo de exposición), *op.cit.*, pp. 54-55.

<sup>990</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>991</sup> *Ibid.*

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>994</sup> *Ibid.*

las *Pinturas Negras*, en este caso, *Dos mujeres y un hombre*: Sin título (Tres mujeres, según Goya), 1990.

Comenta sobre Goya:

“Parecía que todo aquello que yo sentía tenía relación con Goya. Pero he de admitir que también es desalentador. ¿Cómo puede uno siquiera acercarse a lo que él hizo? Y luego hay otro aspecto completamente distinto de él que me impresiona. Fue un superviviente en tiempos muy duros. Debió de tener un sentido político muy bien desarrollado y ser muy espabilado para exprimir así la época en la que le tocó vivir. Una cosa es sobrevivir, y otra exigirle tanto a la obra propia. Los medios de Goya fueron modestos pero su registro fue enorme. Documentó todo aquello con lo que se tropezaba –la estupidez y la ignorancia y la avaricia, la crueldad y el sufrimiento y la muerte- y acechante en sus sombras estaba ese tenue filo de misterio que atormenta a la existencia”<sup>995</sup>.

A Morris, le cuestionaron por qué indagaba en Goya, a lo que él respondió: “Podría encontrar algunas razones más concretas, o al menos conexiones, pero no quiero hacerlo. En alguno de sus textos Wittgenstein dijo que a veces eran precisamente las razones que no eran concretas las que en realidad se deseaban”.<sup>996</sup> La irracionalidad que Goya plasmó en su obra, a Morris no le fue nada extraña, hemos visto que, desde Goya, doscientos años más tarde, con Morris nada ha cambiado.<sup>997</sup>

---

<sup>995</sup> Correo electrónico al autor el 2 de junio de 2011. En *Robert Morris. El dibujo como pensamiento* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 57.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>997</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

En 2006, creó una serie de abstracciones sobre los *Desastres de la guerra* de Goya, donde la tinta parece “sangrar”, como si fuesen las heridas provocadas en un combate.<sup>998</sup>

En el caso de Graham Sutherland, hay una dualidad entre las obras de serenidad pastoril y las de destrucción que recuerdan la Segunda Guerra Mundial. Bajo las formas de sus obras, es cierto que se encuentra una sombra, por lo que da una esencia ambigua a su trabajo.<sup>999</sup> En 1941, se representaron ciudades bombardeadas, esqueletos, como testimonio de las consecuencias bélicas, como se puede ver en su obra *Devastación-Ciudad-Vigas, retorcidas* de 1941. O la obra de *Cain and Abel* (1924, London, Twenty-one Gallery), donde un hombre que parece pertenecer a nuestra época, parece haber matado a otro entre lo que parecen espinosos arbustos. Su mano, sutilmente, está maculada con la sangre del asesinado. Es la historia interminable del humano desde el principio de los tiempos.

Después de esta trayectoria en la que se ha mostrado la vinculación del arte bélico de Goya con el arte de artistas que vivieron guerras posteriores, deducimos que el hombre parece haber vivido para la violencia.

---

<sup>998</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>999</sup> TASSI, R., *Graham Sutherland. Complete Graphic Work*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1988, p. 13.



#### **6.4. GOYA Y EL GRITO**

La guerra que presencié Goya influyó en su trayectoria artística, como ya vimos, al igual que las dos grandes guerras del XX en artistas posteriores. En el año 1915, el poeta Rainer Maria Rilke escribirá: “el mundo ha caído en manos de los hombres”.<sup>1000</sup> Entre otras consecuencias de la guerra, Goya también denunció la situación que padecía el pueblo debido a las carencias durante estos años mediante sus trabajos. Así, el pintor critica los horrores de la guerra, que tan sólo traen como consecuencias irracionalidad, muerte, sufrimiento y dolor. La inmensa mayoría de la población pertenecía a una especie de “tercer estado”, donde no se encontraban los estamentos eclesiásticos y nobiliarios. Estos individuos se dividían después entre artesanos, campesinos etc., que, durante el XVIII, sufrieron un papel humillante.<sup>1001</sup>

Benito Jerónimo Feijoo relata aquí la condición que padecía el campesinado español a finales del XVIII en *Honra y provecho de la agricultura*. También Meléndez Valdés y otros intelectuales trataron el asunto:<sup>1002</sup>

“Pero ¿hay gente más infeliz que los pobres labradores? ¿Qué especie de calamidad hay que aquéllos no padezcan? De las inclemencias del cielo sólo toca a los demás hombres una pequeña parte, pues exceptuando los labradores, todos, por míseros que sean, se defienden de ellas con algún humilde techo, o si algunos las sufren a cielo descubierto no es por mucho tiempo. Más los

---

<sup>1000</sup> RILKE, R. M., *Letters of Rainer Maria Rilke*, 1910-26, tr. Jane Bannard Greene and M. D. Herter Norton. July, 1915, p. 133.

<sup>1001</sup> ALCALÁ, R., *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988, p. 127.

<sup>1002</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 338.

labradores todo el año y toda la vida están al ímpetu de los vientos, al golpe de las aguas, a la molestia de los calores, al rigor de los hielos.”<sup>1003</sup>

Cuando se refiere a Galicia, Asturias y montañas de León sigue exponiendo:

“En estas tierras no hay gente más hambrienta, ni más desabrigada que los labradores. Cuatro trapos cubren sus carnes; o mejor, diré que por las muchas roturas que tienen las descubren. La habitación está igualmente rota que el vestido, de modo que el viento y la lluvia se entran por ella como por su casa. Su alimento es un poco de pan negro, acompañado o de algún lacticio o alguna legumbre vil, pero todo en tan escasa cantidad.”<sup>1004</sup>

Asimismo, Juan Meléndez Valdés, en “La despedida del anciano”, al ver estas situaciones, se pregunta sobre la justicia de Dios:

“¿Para esto vela y afana  
El infelice colono,  
Expuesto al sol y la escarcha?  
Mejor, sí, mejor sus canes  
Y las bestias en sus cuadras  
Están. ¡Justo Dios! ¿Son éstas,  
Son éstas tus leyes santas?  
¿Destinaste a esclavos viles

---

<sup>1003</sup> Clásicos Castellanos, t. 67, P. 234. En ALCALÁ, R., *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988, pp. 136.

<sup>1004</sup> Clásicos Castellanos, t. 67, P. 234. En ALCALÁ, R., *op.cit.*, p. 136.



A los pobres? ¿de otra masa

Es el noble que el plebeyo?

¿No somos todos tus hijos?

¿Y esto ves, y fácil callas?

¿Y contra el déspota injusto

Tu diestra al débil no ampara?”<sup>1005</sup>

Goya, en sus *Caprichos*, abordará la lamentable situación del campesinado, que mantenían a la nobleza y clero. En el *Capricho* N° 42, ya citado en otras ocasiones, *Tú que no puedes*, (Fig. 41) dos campesinos, llevan a cuestas, de un modo resignado a dos asnos rollizos.

---

<sup>1005</sup> B.A.E., t. LXIII, p. 256 a. En ALCALÁ, R., *op.cit.*, pp. 138.

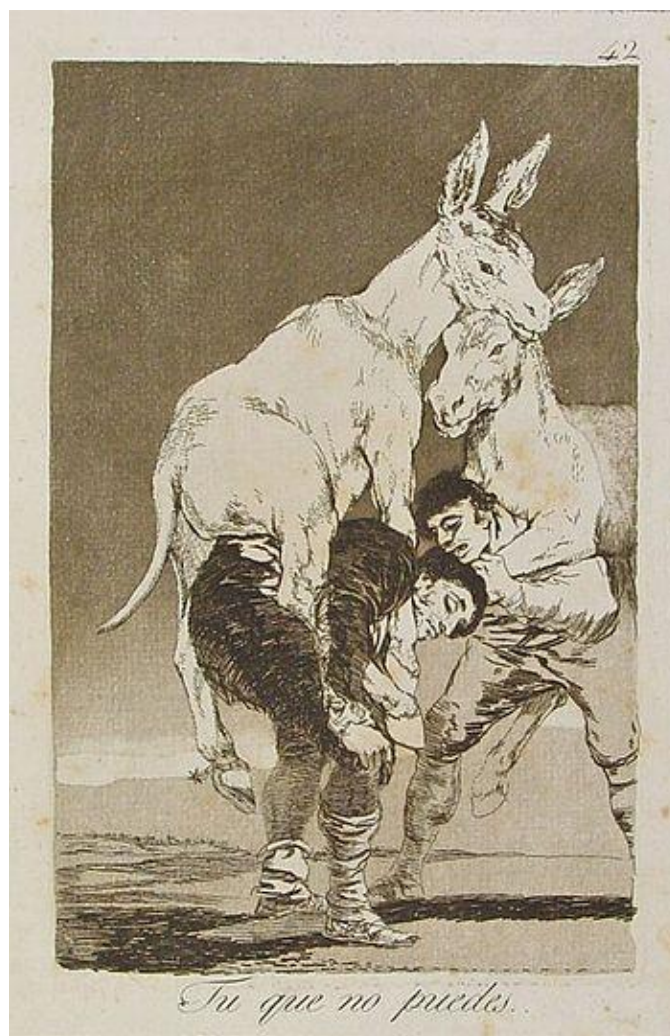


Figura 41: Francisco de Goya: *Capricho* N° 42 *Tú que no puedes.*

1797-1799, Madrid, Colección Museo del Prado.

Feijoo, criticaba la infeliz vida campesina del siguiente modo:

“Ellos siembran, ellos aran, ellos siegan, ellos trillan, y después de hechas todas las labores les viene otra fatiga nueva, y la más sensible de todas, que es conducir los frutos, o el valor de ellos, a las casas de los poderosos, dejando en

las propias la consorte y los hijos llenos de tristeza y bañados de lágrimas, à  
*facie tempestatum famis.*”<sup>1006</sup>

En el caso de Meléndez Valdés, en su *Epístola III*, dirigida a Eugenio Llaguno, se acerca al espíritu crítico de esta estampa goyesca:

“La carga ve con que expirando anhela;

Mísera carga, que la suerte inicua

Echó sobre sus hombros infelices,

Mientras el magnate con desdén soberbio

Ríe, insensible a su indigencia, y nada

En lujo escandaloso y feos vicios.”<sup>1007</sup>

En cuanto a la obra gráfica del aragonés sobre esta temática, el *Capricho* N° 63, *¡Miren qué graves*, (1797 - 1799), trata la personificación de la estupidez en dos figuras, una con cabeza que asemeja un pájaro y otra un asno, que están subidas sobre otros personajes que también tienen cabeza de asno, simbolizando la ignorancia. Podría aludir otra vez al pueblo que soporta el peso de sus monstruosos mandatarios, quienes abusan de ellos. Otro caso es el del dibujo *Esto ya se be que no es arrancar nabos*, (1808 – 1814, Álbum C, 63).<sup>1008</sup> Este álbum de trabajos de Goya, como ya mencionamos, alberga temas muy diversos, donde se trata el mundo nocturno fantástico, o la vida del día a día, la miseria generada por la guerra, la represión de la Inquisición y la crítica al

---

<sup>1006</sup> *Honra y provecho de la agricultura*, Clásicos Castellanos, t. 67, p. 234. En ALCALÁ, R., *op.cit.*, p. 142.

<sup>1007</sup> B. A. E., t. LXIII, p. 202 a. En ALCALÁ, R., *op.cit.*, p. 144.

<sup>1008</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 338.

clero etc. Con respecto al *Desastre* N° 82, *Esto es lo verdadero*, (1814 – 1815) en un primer plano vislumbramos dos figuras, un varón y una mujer. Podría ser la alegoría del Trabajo y la Paz, que generan Abundancia, en contraposición a las carencias a las que somete todo conflicto bélico. Con respecto al dibujo *No harás nada con clamar* (Fig. 42), otro de los anónimos personajes de Goya, en este caso un hombre clama con los puños apretados y un grito en su rostro ante una nada desoladora, donde lo único que se encuentra en el suelo es su azada, que enfatiza su situación ante las injusticias acaecidas. Parece rogar por su desgraciada situación a un Dios sordo e impasible. El paisaje que le rodea es árido, enfatizando la nada en la que se encuentra.<sup>1009</sup>



Figura 42: Francisco de Goya: *No harás nada con clamar*.

1814-1817, Álbum E, 39.

En el *Desastre* N° 54, *Clamores en vano*, (1812-1814) se critica cómo la mayoría clama por el hambre que siente, mientras un oficial y una dama pasan de largo ignorando la

---

<sup>1009</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 339.

situación al completo. En el *Desastre* N° 16, *Se aprovechan*, (1810-1814) vemos a humanos que, como animales de carroña, despojan a los vencidos de sus pertenencias. Sin embargo, los cuerpos de los perdedores, Goya los ha tratado con magnificencia, como si fueran ausentes a la realidad que les rodea. En el *Desastre* N° 48, *Cruel lástima!* (1812-1814) Goya nos habla del hambre y calamidades que asolaron durante la guerra. En el *Desastre* N° 51, *Gracias á la almorta*, (1812-1814) continúa con este relato y nos muestra que éste fue el único alimento de quienes padecieron los años de la guerra. En el *Desastre* N° 61, *Si son de otro linaje*, (1812-1814) también estamos ante una imagen de crítica social, donde se vislumbran las diferencias entre humanos. En *Muerta de hambre* (1812-1820, Álbum F,1), una mujer en primer plano y rodeada de varios personajes, se encuentra ya muerta o a punto de morir por inanición, otra de las graves consecuencias de la guerra.<sup>1010</sup> En *Culpable miseria*, (1808-1814, Álbum C, 22) se vislumbra en primer plano un hombre desaliñado sentado sobre una especie de pequeña roca, vestido muy humildemente y con un brazo estirado con un objeto que podría servir para recoger lo que puedan darle en aquella miserable situación en la que le vemos expuesto. Se encuentra en un lugar desolado donde una nada blanca y silenciosa parece asfixiarle. Se nos habla de este estado en el que se sumieron las personas después de esta guerra concreta. Hay muchas más imágenes similares, donde las gentes se muestran doblegados a la voluntad de la naturaleza a la que pertenecen, mendigando por su supervivencia en paisajes donde no hay nada más que ellos mismos, cristalizando su situación angustiosa. En *Mendigo con un bastón en la mano derecha*, (1812-1813, Álbum F, 69) también, un hombre rodeado de una nada absoluta, desaliñado y vestido con harapos, ofrece su sombrero agradeciendo a quien le ayude en su situación. Con respecto al *Desastre* N° 74, *Esto es lo peor!*, (1814-1815) un zorro,

---

<sup>1010</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 339.

símbolo de la astucia, parece estar sentenciando. Los libros están esparcidos por el suelo. La frase del animal dice: “Mísera humanidad la culpa es tuya”. Goya podría estar influenciado por los “Animales parlantes” de Giambattista Casti, poeta italiano (1721-1803), que creó obras sobre la revolución francesa y ya decimos que Goya parece influenciado por él en muchos de sus trabajos.

El conocido *Desastre* N° 69, *Nada. Ello dirá*, (Fig. 43) está fechado entre 1820 y 1823 y en 1863 la Calcografía de Madrid le añadió las palabras *Ello lo dice*. En primer plano se observa el cadáver esquelético de un hombre que parece haber sufrido los horrores de la guerra. A la izquierda, se sitúa una figura de una mujer iluminada por un resplandor, con una balanza en su mano izquierda, escribiendo en un libro. Podría ser la razón o la justicia frente a los monstruos oscuros a su derecha al fondo. Esta obra tiene un cariz atemporal puesto que las guerras y sus víctimas no han dejado de acontecer, como vemos en las obras de pintores posteriores a Goya. En una nota, el personaje principal, parece haber escrito la palabra “Nada”. Podría aludir a la nada de la muerte en la que nos disolvemos, o quizá, podría ser una sublimación de todo amargo desenlace de una guerra, donde, al final, tanta destrucción parece no servir para nada. Tampoco las esperanzas de los que quisieron que la monarquía se restaurase.<sup>1011</sup> En la edición del 6 de abril de 1814 de *El Duende de los cafés*, se cita:

“Nosotros los españoles ¿hemos derramado sangre durante siete años con el fin de recobrar nuestra independencia y a nuestro rey, para que éste regrese y nos dirija a su gusto, disponga de nuestras vidas, de nuestras propiedades, de nuestra libertad, de nuestros pensamientos y nuestras palabras, imponga impuestos arbitrarios, y nos suma en una guerra civil?... ¿Quiere despojarnos de rasgos con

---

<sup>1011</sup> Sobre esta cuestión véase Michel Armstrong Roche, “Nada. Ello lo dice” en VV. AA. *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988, pp. 436-438.

su despótica espada las sagradas páginas de nuestra Constitución?... ¡Nunca! El que piense de esta manera se engaña a sí mismo. Y si el que piensa así es el rey ¡él se estará engañando a sí mismo”.<sup>1012</sup> Los liberales confiaron ingenuamente en Fernando VII.<sup>1013</sup>



Figura 43: Francisco de Goya: *Desastre N° 69 Nada. Ello dirá.*

1820-1823, Madrid, Colección Museo del Prado.

El título de esta estampa es bastante significativo para este estudio, puesto que podría interpretarse, entre otros, como una obra que trata el hecho de que lo considerado realidad es nada, lo efímero de la vida. Con respecto a las interpretaciones que se han

<sup>1012</sup> Trad. Del francés según se cita en Albert Dérozier, *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne*, París, 1968, p. 587, n° 277.

<sup>1013</sup> LAFUENTE FERRARI, E., *Desastres*, p. 185. Claudette Dérozier, “La Guerre d’Indépendance Espagnole à travers l’Estampe (1808-14)”, Ph. D. diss., L’Université de Toulouse-Le-Mirail, 1974, p. 947.



dado de esta estampa, son bastantes y es una de las más enigmáticas de toda la serie de los *Desastres*. Podría tratarse de una crítica a los horrores que el propio pintor vivió durante los años de la guerra, la irracionalidad del humano, su crueldad y, como final, la nada en la que todo acaba disolviéndose.

Hay una gran semejanza entre esta imagen y la obra de Valdés Leal *Finis Gloriarum Mundi*, (Fig. 44) donde se insertan los mismos elementos, tales como la corona de paja, la balanza de la justicia, etc. En la obra de Goya faltan los atributos de la penitencia. El tema barroco de la *Vanitas* parece inspirar sentimientos de sufrimiento, mientras que en la imagen de Goya se parece sugerir que todo parece pasajero excepto la justicia.<sup>1014</sup>



Figura 44: Valdés Leal: *Finis Gloriarum Mundi*.

1671-1672, Sevilla, Hospital de la Caridad.

---

<sup>1014</sup> VV. AA., *Goya y el espíritu de la Ilustración*, op.cit., p. 438.



En el caso del *Disparate* N° 18, *Disparate fúnebre*, (1815-1819) es una de las estampas más sombrías de la serie, donde parece haber un cuestionamiento acerca de la muerte, pudiéndose relacionar con la estampa anterior, *Nada. Ello dirá*. El difunto parece abandonar la tierra y dejar paso al espíritu, que comienza a vagar por los infiernos, acompañado por criaturas del mundo nocturno. En el caso del *Desastre* N° 12, *Para eso habéis nacido*, (1810-1814) se puede enlazar con la nada de las dos anteriores, se vislumbra el absurdo existencial que nace después de las masacres de toda guerra, mientras un hombre vomita al ver el montón de cadáveres desperdigado por la tierra. En el *Desastre* N° 62, *Las camas de la muerte*, (1812-1814) aparecen envueltos en mantas los cadáveres sobre la tierra, y una figura que está en primer plano también va tapada con una manta del mismo calibre, como aludiendo a que él también reposará en la tierra como todos los demás.

Goya refleja la violencia latente del humano en aquel período de guerra. En la sanguina de Goya *Cain matando a Abel*, (1771, Página 31. Cuaderno italiano), se muestra un hombre que pisa el cuerpo de otro, al que parece va a asestar el golpe final con un garrote. Según el relato bíblico, el primer asesinato humano.<sup>1015</sup> Muchos autores también trataron el tema, como, por ejemplo, Odilon Redon, quien creó la obra titulada *Cain y Abel*, (1886, National Gallery of Art, Washington D. C.), donde un hombre que está de pie, le va a asestar el golpe final al que se encuentra en el suelo con otro garrote. Así, vamos introduciendo obras de autores posteriores vinculados al legado artístico de Goya.

---

<sup>1015</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 341.

Honoré Daumier, en su obra, tratará la naturaleza del humano en el mundo moderno.<sup>1016</sup>

Además, como hizo Goya con los personajes de su tiempo, éste criticará al cómico burgués del momento.<sup>1017</sup> Un ejemplo de ello podemos encontrarlo en la obra *A lithograph of Daumier's Gargantua* (1831).

Con respecto a la obra *Los Sepultureros* (1817-1826, Álbum F) o *Lucha a muerte*, (1817-1826, Álbum F) son un antecedente de la pintura negra, *Lucha a garrotazos*, que se asemeja a la obra de Georges Rouault, *Paisaje de nuit* (Paisaje nocturno. Riña en la obra) (Fig. 45), un paisaje idealizado evocado con manchas y trazos espontáneos y ejecutados con gran libertad.<sup>1018</sup> También trata una pelea, la aguada de Goya titulada *Son coléricos*, (1816-1820, Álbum E, 32), donde, en primer plano y en un entorno donde no hay nada más, nos centramos en la lucha que mantienen dos varones, uno de ellos portando hábitos de fraile.

---

<sup>1016</sup> VV. AA. *Goya, Daumier, Grosz. Il trionfo dell'idiozia. Pregiudizi, follie e banalità dell'esistenza europea*. Milano, Fondazione Antonio Mazzotta. Busto Arsizio, Palazzo Bandera, 4 aprile – 16 giugno 1993, p. 99.

<sup>1017</sup> *Ibid.*

<sup>1018</sup> *Rouault* (catálogo de exposición), Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, Taller Editorial Mateu, 2004, p. 10.



Figura 45: Georges Rouault: *Paysage de nuit*.

1986, Musée d'Orsay, París.

Hay una angustia que se encuentra en todas estas obras, como en la pintura titulada *Oración en el huerto* (Fig. 46), de Goya, el episodio bíblico donde Jesucristo reza en el monte de los Olivos. En esa angustiosa oscuridad, Cristo se asemeja al patriota de *Los fusilamientos del tres de mayo*, cuando extiende los brazos y abre la boca, alzando la vista hacia el cáliz que le ofrece el ángel.<sup>1019</sup> El color está aplicado con toques rápidos que anteceden el Expresionismo. Hay una luz que cae sobre la figura de Jesús, sobre sus ropajes blancos. Parece que se podría tratar un miedo existencial en esta obra. El hombre está solo en la oscuridad, donde se muestra suplicante ante el miedo a lo

<sup>1019</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 341.

desconocido. Parece que nos encontramos en la oscuridad de lo sublime de Burke, una oscuridad terrorífica, de soledad e incertidumbre.



Figura 46: Francisco de Goya: *Oración en el huerto*.

1819, Madrid, Colección P.P. Escolapios.

En determinado momento, los monstruos también comienzan a invadir la obra de Goya. Este pintor, impregna de humanidad esos seres. También hay violencia desmedida en la pintura negra de *Saturno*, como ya vimos, donde el dios se encuentra devorando un cuerpo sangrante<sup>1020</sup> rodeado por un fondo oscuro para centrar en las figuras toda nuestra atención.

Conforme algunas *Pinturas Negras*, tales como *Aquelarre*, tratamos el tema de las feroces multitudes, en el que un grito de locura y violencia nos aturde.<sup>1021</sup> El terror que emana la composición nos hace escuchar los gritos de los personajes que conforman la reunión. También semeja un aquelarre urbano la pintura de George Grosz, *Metrópolis*

---

<sup>1020</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 342.

<sup>1021</sup> *Ibid.*

(Fig. 47), de multitudes feroces.<sup>1022</sup> En esta obra vemos esas grandes urbes que semejan infiernos del siglo XX. El mundo rural y sus tradiciones estaban a punto de desaparecer con los cambios industriales y urbanos que hubo durante el XIX, un nuevo mundo material que nada de sagrado contempla. Berlín es la ciudad que Grosz refleja durante la Primera Guerra Mundial<sup>1023</sup> en un agobiante tono rojo. La escena superpone figuras que parecen correr alienadas debido al ritmo de la vida moderna. Aquí el pintor habla sobre esa alienación del humano en esas urbes devoradoras. “El trabajo es la liberación, concebir grandes cosas y organizar cuadros gigantescos, estratificar complejos de colores, disponer líneas escalonadamente como un general, campos de batalla llenos de rojo sangriento y las perpendiculares de color negro,”<sup>1024</sup> escribía Grosz en 1917 en una carta para Otto Schmalhausen. “En realidad, Grosz tiene una concepción apocalíptica de la gran ciudad,” apuntaba Theodor Däuber en su primer artículo sobre Grosz, y continuaba describiendo una acuarela para la obra *Metrópolis*:

“... las casas son geométricas, desnudas, como si hubieran sufrido los estragos de la guerra. Los trenes suburbanos pasan a toda velocidad, como una tormenta entran con la rapidez de un rayo y al instante siguiente desaparecen. Los hombres, la mayoría de ellos mera expresión de su avidez, con rostros desfigurados, parecen espantados. ¡Unos encima de otros! Por todas partes coloca pequeñas estrellas, incluso cuando escribe, unidas rítmicamente como si se tratara de fuegos artificiales. O alejándose volando: ¡sobre la bandera americana! También las barras de la bandera son una experiencia artística para

---

<sup>1022</sup> *Ibid.*

<sup>1023</sup> Sobre Grosz en la Primera Guerra Mundial: ARNALDO, J., *¡1914! La Vanguardia y la gran guerra*, catálogo, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2008, pp. 315-316.

<sup>1024</sup> GROSZ, G., Carta a Otto Schmalhausen en 1917. En JENTSCH, R., *op.cit.*, p. 65.



él. Al ondear casi pulsán la nota musical para los trenes que se acercan traqueteando por los puentes.”<sup>1025</sup>



Figura 47: George Grosz: *Metrópolis*.

1916-1917, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Estas multitudes ruidosas y angustiadas que gritan también se pueden encontrar en Munch,<sup>1026</sup> en obras tales como *El grito* (Fig. 48). El pintor nos habla de sus sentimientos cuando pintó esta obra: "Estaba allí, temblando de miedo. Y sentí un grito

<sup>1025</sup> GROSZ, G., Carta a Otto Schmalhausen en 1917. En JENTSCH, R., *op.cit.*, p. 65.

<sup>1026</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 342.

fuerte e infinito perforando la naturaleza". Puede ser el grito del hombre moderno ante el mundo contemporáneo, la angustia existencial que le asfixia. Una obra donde el espectador moderno queda petrificado como si fuera una de las víctimas de Gorgona. Ese grito silencioso, es el del humano moderno enfrentado contra sí mismo. Esa obra es el espejo donde el espectador se refleja. Este personaje se asemeja a muchos otros de las obras de Goya. En este cuadro, observamos un hombre con un gesto expresivo en el rostro cadavérico. El empleo del color es violento y agresivo, transmitiendo un estado de ánimo angustioso. Dos figuras negras a lo lejos, se muestran como testigos mudos del personaje principal. Una perspectiva diagonal, desestabiliza toda la imagen. Edvard Munch critica una sociedad mediocre e hipócrita, hacia 1880:

“Paseaba por un sendero con dos amigos –el sol se puso- de repente el cielo se tiñó de rojo sangre, me detuve y me apoyé en una valla muerto de cansancio – sangre y lenguas de fuego acechaban sobre el azul oscuro del fiordo y de la ciudad- mis amigos continuaron y yo me quedé quieto, temblando de ansiedad, sentí un grito infinito que atravesaba la naturaleza.”<sup>1027</sup>

Así, vincula su obra con las palabras de Henrik Ibsen,<sup>1028</sup> desvela las claves de la angustia existencial del humano moderno con *El Grito*, que interpretó bastantes veces a fines del XIX, cuatro versiones diferentes, además de diferentes estampaciones en papel.

---

<sup>1027</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>1028</sup> Véase sobre Munch y la bohemia noruega: HODIN, J. P., *Edvard Munch. El genio del Norte*, Londres, Destino Ediciones, 1996.



Figura 48: Edvard Munch: *El grito*.

1893, Oslo, Galería Nacional.

En el caso de *Gólgota* (1900, Oslo, Museo Munch) de Munch, refleja una atmósfera angustiosa, utilizando los recursos del Expresionismo, deformando las figuras, sus rostros y enfatizando sus expresiones. Al parecer, se trata en este tema la escena bíblica del Monte Gólgota, donde representa la crucifixión de Jesús. En el caso de la obra *Tarde en la avenida Karl Johan*, (1892, Colección particular) recuerda el aquelarre goyesco,<sup>1029</sup> con esos seres monstruosos que transitan por una calle. Los rostros parecen amenazantes, donde parecen hablarnos del hombre que se siente solo en la multitud de esas ciudades modernas del XX. En contraposición, también Munch trata paisajes desolados, en los que suele haber una figura que transmite la misma asfixia, como *Melancolía*, (1894, Colección privada) donde un hombre se encuentra ensimismado en sus pensamientos frente a una playa. También se sintió atraído por el tema de la muerte, algunas de sus obras son la *Marcha fúnebre* (1897). En las obras de Munch también se

---

<sup>1029</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 344.



puede vislumbrar el típico combate entre el insignificante humano y la inmensa fuerza de la naturaleza. En *El baile de la vida* (1899-1900, Oslo, Galería Nacional de Arte de Oslo) contrario a las danzas de la muerte, o cara contraria de la misma moneda, se trata de la perpetua e interminable historia del humano sometido a las leyes de la naturaleza, como la reproducción sin fin mediante generaciones y generaciones. En el fondo, una atmósfera ubica marionetas humanas que se encuentran sometidas a las leyes naturales por las que están configuradas, como participantes inconscientes de las fuerzas elementales de la naturaleza. Es el despertar a los secretos de esta naturaleza omnipotente, la conciencia de un destino donde el fin es biológico, que implica la sumisión de la voluntad humana a las fuerzas naturales.

Prosiguiendo con la temática de las multitudes, en *Multitud enloquecida* (1960, Valencia, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern) de Asger Jorn se ve otra versión del *Aquelarre* de Goya, puesto que los rostros casi monstruosos están desencajados. También Asger Jorn nos enfrenta, al igual que hizo Goya, a un mundo moderno.<sup>1030</sup> Los rostros se deforman hasta tal punto, que nos revelan los verdaderos monstruos que anidan en su interior, donde aquí se expresan los más bajos instintos individuales, como ocurría en la obra del aragonés. Esto podemos vislumbrarlo en las obras de Jorn, *Oscuridad iluminada* (1967, Bruselas, Collection du Musée d'Ixelles) o *El tímido orgulloso* (1957), o *El grito*, que se fecha en 1960, donde en ésta última obra, se reflejan los desastres acaecidos por la Segunda Guerra Mundial y la continuación en la Guerra de Corea. Se emite así un grito colérico, desgarrado. En estas obras, utiliza un tipo de pinceladas empastadas y oscuras que recuerdan las de las *Pinturas Negras* de Goya. También las facciones del retrato de *Guillaume Apollinaire*, (1956) son brutales y fascinantes, como si quisiera reflexionar con esta obra sobre “la condición moderna del

---

<sup>1030</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 346.

monstruo”.<sup>1031</sup> También Antonio Saura se suma a los pintores que tratan este tema. Observamos masas informes en su obra, a veces, recortadas frente a una nada, como en el caso de sus obras sobre las multitudes, como veremos.

Desde *Munch*, con su grito, vemos que se ha convertido en un referente hasta “los ojos (que) empezaron a desear y a sufrir y las bocas a gritar y a morder”<sup>1032</sup> de Antonio Saura. La modernidad parece seguir a Goya, siguiendo su técnica, con pinceladas, empastes y trazos furiosos. Goya comenzó una nueva forma de arte, horribles imágenes del mundo moderno.

Asimismo, algunos expresionistas alemanes, de comienzos del XX, seguidores de Munch la mayoría de las veces, como Kirchner, Ensor o Emil Nolde, quien fue admirador de Goya, se ven influidos por el aragonés <sup>1033</sup> en los rostros que ya nada de humano parecen tener, sino que son puras máscaras. Así, proseguimos con el tema de la máscara. En el caso de James Ensor, tenemos a *Viejas con máscaras* (1889, Museo de Bellas Artes de Gante), donde el rostro de una mujer anciana sobresale en el centro de la imagen, en medio de una multitud de rostros asimismo enmascarados. También de este mismo pintor, tenemos su famosa obra *Autorretrato con máscaras* (1899, Aichi, Menard Art Museum), donde su cara se muestra desnuda y rodeada de individuos grotescos y enmascarados. Son máscaras que parecen retratar a los individuos vacíos y alienados que las portan, podría ser, producto de las sociedades modernas. La humanidad en estos seres se ha perdido. Ensor les distancia de los seres humanos, los ha convertido en caricaturas, en larvas o portadores de máscaras.<sup>1034</sup> He ahí la diferencia clave con Goya. En los seres del aragonés que retrata en su obra, aun conservan su

---

<sup>1031</sup> BOZAL, V., “Los gritos de la mano”. En VV.AA., *Asger Jorn* (catálogo de exposición), Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 2002, p. 227.

<sup>1032</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 343.

<sup>1033</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>1034</sup> CALVO SERRALLER, F., “Una pica de Flandes en suelo español”. En VV.AA., *James Ensor* (catálogo de exposición), Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1996, p. 35.

humanidad, como ya comentamos, cuando Baudelaire decía que “el gran mérito de Goya consiste en hacer verosímil lo monstruoso. (...) esas muecas diabólicas están penetradas de *humanidad*.”<sup>1035</sup> Las multitudes aparecen usualmente en la obra de Ensor, donde se asemeja a muchas de las características de las que habló Baudelaire sobre la personalidad de Constantin Guys, al que cita en su estudio titulado *El artista, hombre de mundo, hombre de multitudes y niño*.<sup>1036</sup> Con respecto a las multitudes, Baudelaire escribe al respecto:

“La multitud es su dominio, como el aire lo es del pájaro, como el agua del pez. Su pasión y su profesión es *desposarse con la multitud*. Para el perfecto vagabundo, para el observador apasionado, constituye una satisfacción inmensa encontrarse al abrigo del número, la ondulación, el movimiento, lo fugaz y lo infinito. Estar fuera de sí y, sin embargo, encontrarse por doquier como en casa; ver el mundo, estar en su centro y permanecer oculto en él, tales son algunos de los placeres menores de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, a los que a duras penas se les puede definir literariamente. El escrutador es un *príncipe* que disfruta por todas partes de su incógnito. El aficionado a la vida convierte al mundo en su familia, como el que lo es al bello sexo compone la suya a base de todas las bellezas halladas, encontrables e inencontrables; o como el coleccionista de cuadros vive en medio de una sociedad encantada de sueños pintados en lienzos. Así el enamorado de la vida universal se introduce en la multitud como en un inmenso campo magnético. Se le puede comparar incluso con un espejo que fuera tan grande como esa multitud; a un calidoscopio dotado de consciencia, en cada uno de cuyos movimientos representase la vida múltiple

---

<sup>1035</sup> BAUDELAIRE, C., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1989, p. 123.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 52.

y la dinámica ligereza de todos los elementos vitales. Se trata de un *yo* insaciable de *no-yo*, al que se le mostrasen a cada instante imágenes más vivas que la vida misma, siempre insatisfecha y fugitiva”.<sup>1037</sup>

Con respecto a este tema de la máscara, es curioso que, el primer cuadro de máscaras de Ensor será *Las máscaras escandalizadas*, de 1883, el mismo año que Nietzsche comienza la obra *La voluntad de poder*, donde se lee al respecto: “Disfrazarse siempre; cuanto más alta es la estirpe de un hombre más necesita del incógnito. Si hubiese un Dios, éste debería, aunque no fuera más que por motivos de decoro, mostrarse en el mundo solamente como hombre”.<sup>1038</sup> Además Nietzsche, en *Más allá del bien y el mal* continúa escribiendo que “todo lo que es profundo ama la máscara; las cosas más profundas de todas sienten incluso odio por la imagen y el símbolo. ¿No sería la *antítesis* tal vez el disfraz adecuado con que caminaría el pudor de un dios?”<sup>1039</sup>. Y prosigue Nietzsche diciendo:

“el sufrimiento profundo vuelve aristócratas a los hombres, separa. Una de las formas más sutiles de disfraces el epicureísmo, así como una cierta valentía del gusto, exhibida a partir de ese momento, la cual toma el sufrimiento a la ligera y se pone en guardia contra todo lo triste y profundo. Hay *hombres joviales* que se sirven de la jovialidad porque, merced a ella, son malentendidos –*quieren* ser malentendidos-... Hay espíritus libres e insolentes que quisieran ocultar y negar que son corazones rotos, orgullosos, incurables; y a veces la misma necesidad es la máscara usada para encubrir un saber desventurado demasiado cierto. De lo

---

<sup>1037</sup> BAUDELAIRE, C., *Oeuvres complètes*, II, ed. De Claude Pichois, París, 1976, pp. 691-692.

<sup>1038</sup> NIETZSCHE, F., *La voluntad de poder*, IV, III, 937. En VV.AA., *James Ensor* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 49.

<sup>1039</sup> NIETZSCHE, F., *Más allá del bien y del mal*, I, 40. En CALVO SERRALLER, F., “Una pica de Flandes en suelo español”. En VV.AA., *James Ensor* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 49.

cual se deduce que a una humanidad más sutil le es inherente el tener respeto *por la máscara* y el no cultivar la psicología y la curiosidad en lugares falsos.”<sup>1040</sup>

¿Podría ser la utilización de la máscara de Ensor una protesta a la mascarada social e identidades prefabricadas de nuestra sociedad?<sup>1041</sup> Una crítica a la máscara que portamos insertos en la sociedad “civilizada” que nos ha tocado vivir.

En el caso del pintor Ludwig Kirchner, en la obra *Postdamer Platz* (1914, Berlín, Nueva Galería Nacional), también los rostros de las figuras han dejado de ser humanos para convertirse en máscaras. Parecen seres sin vida.

Egon Schiele, en *The Embrace*, (1917, Viena, Palacio Belvedere) es un ejemplo de estos cuerpos desencajados que expresan esa angustia existencia, la soledad del humano moderno, puesto que, aunque los personajes aquí estén abrazados el uno al otro y desnudos, no pueden mirarse a los ojos, mantener el contacto visual.

Proseguimos con el tema de la violencia acaecida en toda guerra, como vemos en la obra del surrealista André Masson, en *Los desollados* (1926, Amiens, Fonds regional d’art contemporain de Picardie) y *El descuartizador* (1928, Hamburgo, Kunsthalle), o *Masacre* (1931, col. Ulla y Heiner Pietzsch). Masson, en sus escritos, recordará lo siguiente: “Sade nos recordaba sin cesar, a latigazos –vigía en llamas-, que el hombre es el más cruel de todos los animales”.<sup>1042</sup> La estela de Goya en las épocas bélicas se seguía proyectando.

---

<sup>1040</sup> *Ibid.*

<sup>1041</sup> CALVO SERRALLER, F., “Una pica de Flandes en suelo español”. En VV.AA., *James Ensor* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 50.

<sup>1042</sup> 45 Rue Blomet, 21. En MASSON, A., *Textos sobre España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 20.

También, Karel Appel, componente del Grupo Cobra, sufrió las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. “Pinto como un bárbaro para estos tiempos bárbaros”,<sup>1043</sup> comenta. El grupo Cobra dio un nuevo sentido al expresionismo histórico. El movimiento Cobra se dio como una corriente expresionista en el arte, que renovó a la pintura europea en un momento en que la Escuela de París sufría decadencia durante los años de la ocupación nazi. De hecho, dio lugar al resurgimiento del neoexpresionismo en Italia y Alemania. En su obra encontramos escorzos violentos, pinceladas furiosas que a veces eran convertidas en manchas etc., que dan una imagen de la sociedad que había provocado la guerra. La estela de Goya se encuentra aquí presente y al igual que Goya, disgustó a los coetáneos, aunque el tiempo le dio el reconocimiento que se merecía.<sup>1044</sup> Su obra también estaba colmada de cuerpos desmembrados y desencajados, rostros terribles, etc. Su trabajo no abandona nunca la figura humana, la cual era una temática usual en su tiempo. Una visión pesimista de esa sociedad moderna que le tocó vivir. Goya sigue estando aquí presente.<sup>1045</sup> Obras tales como *Carnaval tràgic* (1954) o *Ciutat* (1982) hablan sobre estos asuntos. En el arte de Karel Appel parece haber cierta necesidad de hacer de su obra una manera de purgación para transformar la sociedad que había padecido las consecuencias de las guerras y la atmósfera bélica que aún estaba vigente durante los años de la guerra fría. En su arte, como vimos también en Goya, no hay una diferencia entre vencidos y vencedores, puesto que lo que se critica son los actos que se realizan durante las guerras. En la obra de Appel, *Niño con pájaros* (1950), recuerda a Picasso, donde se aplica una pincelada densa, aparte de una abstracción gestual. En esta obra, se crea un mundo de criaturas que tratan sobre la temática del depredador y la presa.

---

<sup>1043</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 346.

<sup>1044</sup> *Ibid.*

<sup>1045</sup> *Ibid.*

En cuanto a Jean Dubuffet, conserva en su obra la herencia del arte anticlásico de la escuela española de autores tales como el Greco hasta Goya para toda la vanguardia francesa del XX, desde Delacroix hasta Paul Cézanne.<sup>1046</sup> En la obra de Dubuffet hay características muy hispánicas, tales como el humor grotesco y el expresionismo. Se puede unir con Saura al hablar de sus temas, los cuerpos femeninos como paisaje, multitudes, monstruos etc.<sup>1047</sup>

Dubuffet, fue patriarca del *Art Brut*, sobre todo por las obras que realizó a partir de 1949 para su serie *Cuerpos de Dama*, donde se representan cuerpos femeninos primitivos y eróticos. También utiliza la deformación y el concepto de lo grotesco, donde aquí encontramos la influencia de Goya. Son imágenes de cuerpos mutilados y grotescos. No ya ni reales como *Olympia* (1863, Orsay, Museo de Orsay) de Manet, ni ideales como *Madame Recamier* (1800, París, Museo del Louvre) de David. Son cuerpos rotos. Las obras de Dubuffet *Carnes hojaldradas* (1950, París, Musée des Arts Décoratifs) y *El Maestro* (1950, Nueva York, The Museum of Modern Art; The Joan and Lester Avnet Collection, 1978), podrían tratarse de una reproducción de obras de Goya.<sup>1048</sup> Dubuffet, pintó cuerpos corroídos, rostros grotescos donde yuxtapone: “brutalmente (...) lo más general y lo más particular, lo más subjetivo y lo más objetivo, lo metafísico y lo trivial grotesco”.<sup>1049</sup>

Saura, sobre los *Cuerpos de Damas* de Dubuffet, expone que le llamaron la atención tres temas por la terrible representación de la mujer:

---

<sup>1046</sup> CALVO SERRALLER, F., “Ida y vuelta”. En VV.AA., *Los Dubuffet de Dubuffet* (catálogo de exposición), Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, 2000, p. 27.

<sup>1047</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>1048</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, pp. 346-347.

<sup>1049</sup> DUBUFFET, J., *Prospectus et tous écrits suivants*, París, Gallimard, 1967. En BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 338.

“El primero se refiere a la condición texturológica de estas carnaciones, relacionada más bien con paisajes erosionados o con áridos suelos o lugares desérticos, idea que el pintor desarrollará en otras series bajo forma de verdaderos suelos y desolados paisajes, o de invasoras texturas que ocuparán por entero las superficies. El segundo aspecto es el del punto de vista desde el cual estas imágenes parecen haber sido concebidas, es decir, el cenital, como si desde un techo imaginario contemplásemos un lecho gigantesco que es el cuadro mismo, un lecho paisaje en el cual se explayan como si fuesen flores corrosivas o formas amorfas y extensibles, unos desnudos fantasmagóricos. El tercero, íntimamente relacionado con el anterior, es precisamente la capacidad invasora de estas formas carnales, que llegan a ocupar prácticamente todo el ámbito de la tela, como si su propia y vital generosidad fuera causada más bien por la atracción ejercida por los bordes de la misma, creando de esta forma una expansión desmedida de los cuerpos.”<sup>1050</sup>

El pintor Robert Motherwell, considera a Goya una de sus influencias para su obra.<sup>1051</sup> En su trabajo habla sobre la condición humana, la muerte y la violencia. Vinculado con la cultura hispana, el “Opus Nigrum”, en una expresión de Francisco Calvo Serraller, en 1948, Motherwell inició una serie que tituló *Elegía a la República Española*.<sup>1052</sup>

Entre ellos, *La muerte española*, (1975, Viena, MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Depósito de Austrian Ludwig Foundation, Viena) remite a un

---

<sup>1050</sup> CALVO SERRALLER, F., “Ida y vuelta”. En VV.AA., *Los Dubuffet de Dubuffet* (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 35.

<sup>1051</sup> *Motherwell*. Fundación Juan March. Abril-Mayo, 1980. Madrid, s/n. (Barbara Lee Diamonstein. Intramuros en el mundo del arte de Nueva York: Una entrevista con Robert Motherwell.)

<sup>1052</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 348.



dramatismo vinculado al característico color negro. Dramatismo al que Alberti se refirió en su *Negro Motherwell*:<sup>1053</sup>

“El negro motherwell<sup>1054</sup>

El profundo compacto entrado de la noche

\*

Negro negro elegía

Negro en sangre negro coagulada

Con la cal de los huesos recortando las formas

\*

Bandas de luto

Negros estandartes

\*

Negros hoyos: brocales para el grito

Negro del eco que devuelve negro

De aguas paralizadas

\*

Negro de este país de negro siempre

\*

¡Oh negro muro de España!

\*

Negro esquelas estáticas sin aire

\*

Dolor de negro concentrado angustia

\*

Contraído tirante negro en negro

---

<sup>1053</sup> *Ibid.*

<sup>1054</sup> Apuntamos que Motherwell en el poema aparece en minúscula.

Núcleo negro expandido

Negro del revés negro

\*

En permanencia negro motherwell redoble

\*

Atravesado negro puñalada invisible

\*

Llanto negro en fin negro callado

\*

Negro espanto sin fondo

Negro lengua cortada sin respuesta

O penetrado negro sin salida posible

\*

Negro de maldición gitana irremediable

\*

Yo puedo entrar en ti negro deshecho en lágrimas

\*

Por el negro salir purificado

\*

Por el motherwell negro España libre negro

Pobre España <sup>1055</sup>

En opinión de Motherwell: “Las Elegías españolas no son políticas, sino mi insistencia particular en que una muerte terrible ha sucedido y no se debería olvidar. Las hice tan elocuentes como pude”.<sup>1056</sup>

---

<sup>1055</sup> ALBERTI, R., “Negro Motherwell”. Primavera, 1980. En ALBERTI, R.; MOTHERWELL, R., *Homenaje a la Pintura. Poemas manuscritos y grabados en color*, Barcelona, Círculo de Lectores S. A., 1991, s/n.

Con respecto a la relación entre Goya y Francis Bacon, aparte de que éste admiraba a aquél, se puede ver en la violencia y desfiguración de sus retratos como en *Tres estudios para un retrato de Peter Bear*, (1975, Colección Juan Abelló) donde los personajes se convierten en grotescos, como los que pintó Goya.<sup>1057</sup> Francis Bacon nos dice:

“nunca he conseguido hacer lo que yo quería con el grito. Siempre pensé que podría hacer el grito tan hermoso como algunos de esos últimos paisajes de Monet. Creía que con los labios, la lengua y los dientes se podría haber hecho eso, pero no lo conseguí”.<sup>1058</sup>

Hay una unión entre el humano y el monstruo en los rostros, la unión de lo animal con lo humano, como decía Baudelaire, a quien ya citamos<sup>1059</sup>. En cuanto a la técnica, se podría añadir que utilizaba fotografías aparte para la realización de sus obras.<sup>1060</sup> En la obra de Bacon, se vislumbra que el cuerpo no es sino una cárcel que imposibilita lo espiritual.<sup>1061</sup> No somos nada más que carne, un “cadáver con alma” como dice Sor Juana Inés de la Cruz en su poema *Primero Sueño*. Para Bacon, la vida no tiene ningún sentido: “De la nada venimos y a la nada vamos.”<sup>1062</sup>

Bacon también trata en su obra gritos existenciales. Realizó más de veinticinco obras sobre la pintura de Velázquez, *Inocencio X*, (1650, Roma, Galería Doria Pamphili) entre

---

<sup>1056</sup> MOTHERWELL, R., *A conversation at Lunch* (notas de M. Paul), 1962. En SAURA, A., *Después de Goya. Una mirada subjetiva*, catálogo, Madrid, Electa, 1996, p. 220.

<sup>1057</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 349.

<sup>1058</sup> CORK, R., “Entrevista a Francis Bacon”, en *Francis Bacon. Pinturas 1981-1991*, catálogo, Madrid, Galería Marlborough, 1992, p. 15.

<sup>1059</sup> BAUDELAIRE, C., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1989, p. 123.

<sup>1060</sup> HARRISON, M., *In Camera –Francis Bacon. Photography, Film and the Practice of Painting*, Nueva York, Thames & Hudson, 2005.

<sup>1061</sup> BARAÑANO, K., “Sobre Francis Bacon y sus paráfrasis”. En VV. AA. *Francis Bacon. Lo sagrado y lo profano*, Valencia, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2003, p. 163.

<sup>1062</sup> PEPPIATT, M., “Francis Bacon: Lo sagrado y lo profano”. En VV. AA. *Francis Bacon. Lo sagrado y lo profano, op.cit.*, p. 33.

ellas *Cabeza VI* (1949), se muestra el busto de un papa, en el que sólo vemos medio rostro, su boca abierta que proyecta un grito. Al estar la cabeza mutilada, genera un cariz onírico a la obra. En *Estudio a partir del retrato del papa Inocencio X de Velázquez*, de 1953, se centra en una boca que grita expresando la angustia, soledad y violencia del humano. Se representa el rostro del Papa Inocencio X, salpicado de sangre que grita mientras cierra los puños. En el fondo hay pinceladas que desdibujan la figura del varón. Este tipo de obras son deconstructivas. La técnica encierra incisiones, esgrafiados, empastados etc.

En la obra titulada *Papa II*, (Fig. 49) se ve cómo Bacon ha transformado el sillón casi en una silla eléctrica. Aquí se vislumbra la parte material del Papa, esa persona espiritual. Evoca así, obras de Goya que transmiten el devenir y temporalidad del cuerpo humano, la conciencia de su inminente muerte.<sup>1063</sup> En obras tales como *Figura con carne* (1954, Chicago, The Art Institute of Chicago), también se deja ver ese aspecto carnal y efímero de los seres. Un dignatario, se encuentra entre dos trozos de carne muerta, sentado. Bacon también posó entre un animal abierto en una foto realizada por John Deakin para Vogue en 1952.<sup>1064</sup> Decía que le parecían extrañas las carnicerías y no verse a sí mismo colgando de los ganchos<sup>1065</sup>. La carne no deja de ser *memento mori*.

---

<sup>1063</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 78.

<sup>1064</sup> *Ibid.*

<sup>1065</sup> *Ibid.*



Figura 49: Francis Bacon: *Papa II*.

1951, Mannheim, Kunsthalle Mannheim.

En Francis Bacon hay cierta ambigüedad de conceptos. Por ejemplo, en la obra de Goya, *Vuelo de Brujas*, (1798, Madrid, Museo del Prado) se interpreta diciendo que esta obra trata la sexualidad divina y animal.<sup>1066</sup> En la obra de Bacon *Figura con carne*, (1954) lo que se trata es la ambigüedad entre lo animal y lo humano, lo santo y la víctima.<sup>1067</sup> Es decir, lo que parece ser polos opuestos, tales como el Papa y lo santo con respecto al animal y la víctima, se funden en uno solo. La unión entre el Papa y el cadáver puede recordar al Saturno de Goya, el dios que devora un cuerpo mutilado implacablemente.<sup>1068</sup> Con respecto a la obra *Tríptico*, en el centro de la composición,

---

<sup>1066</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>1067</sup> *Ibid.*

<sup>1068</sup> *Ibid.*

sobre un fondo blanco, hay parejas que evocan las relaciones amo sumiso, víctima y santidad, violencia y Eros, que ya vimos en la obra de Goya, *Vuelo de Brujas*.<sup>1069</sup>

Baudelaire se refería a las obras de Goya, que nos desenmascaran sin tapujos la naturaleza humana. Bacon, sin embargo, va más allá, vinculándolo con la violencia, el erotismo etc. Aunque Bacon trate el tema de lo sagrado en algunas de sus obras, tales como las *Crucifixiones*, no vemos sentimiento religioso alguno, lo único que vemos son carnes laceradas.<sup>1070</sup> Recordemos la comparación de las obras de Goya y Callot, donde en el aragonés, tampoco había ningún tipo de compasión religiosa.

Continuando con Georg Baselitz, mantiene afinidades con Goya desde 1969, cuando compuso una serie titulada *P. D. Foot*, donde en los bodegones y los pies se encuentra la influencia de Goya, por ejemplo, en su bodegón *Trozos de carnero* (1808-1812, París, Musée du Louvre).<sup>1071</sup> Según Kevin Power, acerca de la pintura de Baselitz, resalta:

“describir con exactitud el dolor, la energía, la desesperación, la incertidumbre, la violencia, el amor, la decisión, la pasión; o mejor, la mezcla sutil de todas estas emociones tal y como afloran a la superficie, tal y como gritan sus nombres desconocidos”.<sup>1072</sup>

En Baselitz encontramos cierto ápice grotesco, nos ofrece una representación grotesca del mundo al igual que Grass y Beckett, siendo este elemento, una fuerza liberadora y humanizadora. Recordando la Lectura de Rabelais de Bakhtin, comenta al respecto que lo grotesco libera a los hombres de toda forma de necesidad inhumana.<sup>1073</sup>

---

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1070</sup> LEIRIS, M., *Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p. 42.

<sup>1071</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 349.

<sup>1072</sup> POWER, K., “Ornamento existencial”, en *Georg Baselitz*, catálogo, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1990, p. 39.

<sup>1073</sup> “Actually the grotesque liberates men from all the forms of inhuman necessity that direct the prevailing concept of the world. This concept is uncrowned by the grotesque and reduced to the relative

En cuanto a R. B. Kitaj, por 1976 habló de la *School of London* para designar al grupo heterogéneo de artistas donde se incluyen a Bacon y Baselitz.<sup>1074</sup> Según Kitaj, “el cuadro como un lugar de *condensación* del relato, la alegoría y las apostillas a la Historia, y a la pintura como una actividad que no puede ser contemporánea si no es formando parte de una cadena ligada al pasado”.<sup>1075</sup> Esto le condujo a analizar los acontecimientos históricos inmortalizándolos en imágenes. Kitaj, como hizo Goya, nos da testimonios del Holocausto, utilizando códigos simbólicos, como Goya, como sucede en su *Autorretrato en Zaragoza*, (1980, Jerusalén, The Israel Museum) donde aparece como hombre angustiado en la soledad.

Con respecto a esa angustia, en Anselm Kiefer se vislumbra esa desesperación, uno de los padres del neoexpresionismo, influenciado por George Baselitz.<sup>1076</sup> En la obra de Kiefer, “el caos media a través de la negritud cósmica”, en Baselitz, el caos se encuentra a través de la ruina humana, a través, del humano fragmentado y debilitado.<sup>1077</sup> Ninguno participó activamente en la Segunda Guerra Mundial, pero la encarnaron en un arte abstracto alegórico.<sup>1078</sup>

En Kiefer, las imágenes son literarias,<sup>1079</sup> donde a veces, va acompañada con palabras, como la obra de Goya, violentas y con fuerte carga histórica.<sup>1080</sup> Habla sobre mitología, historia o la Segunda Guerra Mundial expresando la angustia y el horror. También

---

and limited. Necessity, in every concept which prevails at any time, is always one piece, serious, unconditional, and indisputable, but historically the idea of necessity is relative and variable. The principle of laughter and the carnival spirit on which the grotesque is based destroys the limited seriousness and all pretense of an extratemporal meaning and new potentialities”. En *Georg Baselitz*, (catálogo de exposición), *op.cit.*, p. 60.

<sup>1074</sup> KITAJ. *Retrato de un hispanista*, catálogo, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2004, p. 36.

<sup>1075</sup> SAN MARTIN, F. J., “Arte de la política, política de la intimidad”, En *KITAJ. Retrato de un hispanista*, 2004, p. 36.

<sup>1076</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 349.

<sup>1077</sup> KUSPIT, D., *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2003, p. 274.

<sup>1078</sup> *Ibid.*

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>1080</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 349.

añadimos que hay cierto sentimiento de melancolía en la obra de Kiefer. Freud distingue la melancolía en los siguientes términos:

“El duelo es por lo regular la reacción a la pérdida de una persona amada o de una abstracción equivalente, como la patria, la libertad, un ideal, etc. En algunas personas las mismas influencias producen melancolía en lugar de duelo, y por eso les atribuimos una disposición patológica. Es también muy notable que, aunque se trata de un estado que impone grandes desviaciones de la actitud normal hacia la vida, jamás se nos ocurra considerar el duelo como un estado patológico y someter al sujeto a un tratamiento médico. Confiamos en que al cabo de algún tiempo desaparecerá por sí solo y juzgaremos inadecuado e incluso perjudicial perturbarlo.

La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de abatimiento profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio. Esta última llega a traducirse en reproches y acusaciones que el paciente se hace a sí mismo, y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo. ... el duelo muestra también estos caracteres, a excepción de uno solo: la perturbación del amor propio.”<sup>1081</sup>

En la obra de Kiefer, *Margarethe*, (Fig. 50) se alude a la Segunda Guerra Mundial. La cualidad expresiva reside en todo el cuadro, donde llaman la atención los elementos de las pajas insertas en la obra, metáfora de los cabellos dorados del personaje de Margarethe de la obra de Goethe, *Fausto* y la sombra de la metáfora de los cabellos

---

<sup>1081</sup> KUSPIT, D., *op.cit.*, 2003, p. 274.



dorados, los restos de alquitrán. El poeta Paul Celan, creó la poesía *Todesfuge* (Fuga de la muerte), sublimando así, los horrores de la guerra.

*Fuga de la muerte*

“Negra leche del alba la bebemos de tarde

la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche

Bebemos y bebemos

Cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho

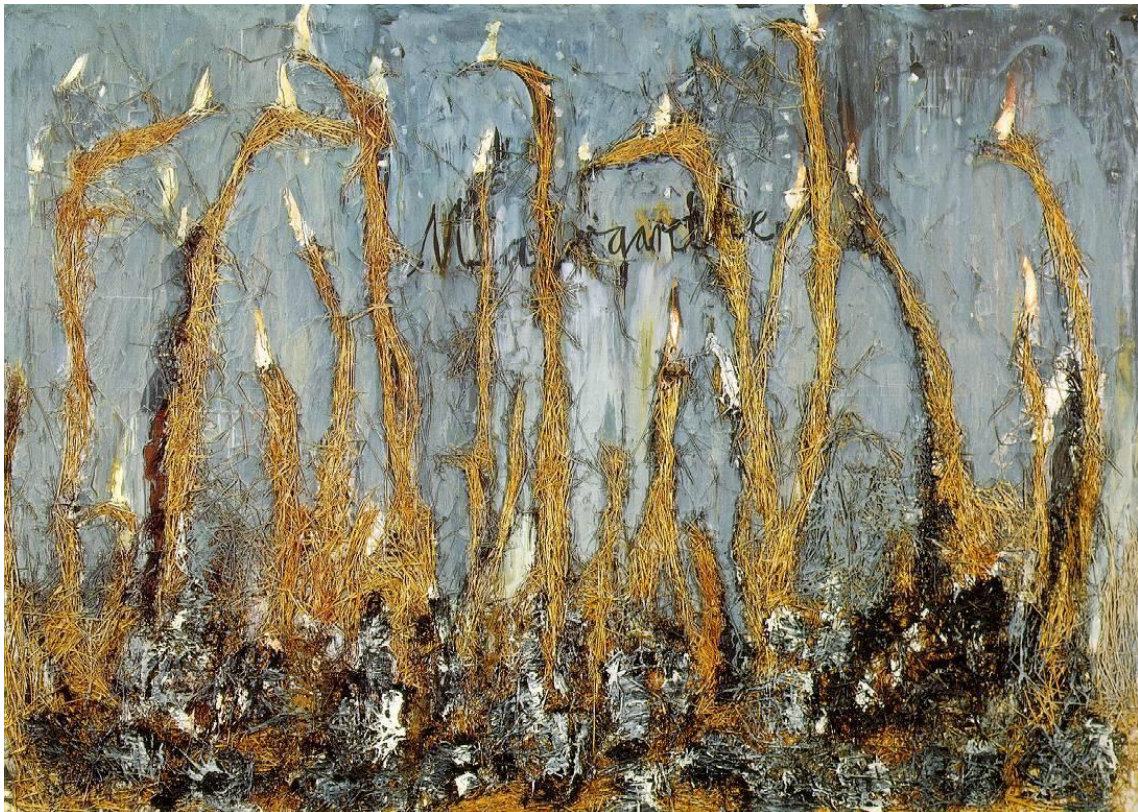
(...)

Él azuza sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire

Él juega con serpientes y sueña la muerte es un Maestro alemán

Tu pelo de oro Margarethe

Tu pelo de ceniza Sulamit”<sup>1082</sup>



---

<sup>1082</sup> CELAN, P., *Todesfuge*. En FELSTINER, J., *Paul Celán, Poeta, Superviviente, Judío*, Madrid, Trotta, 2002.

Figura 50: Anselm Kiefer: *Margarethe*.

1981, Londres, Saatchi Collection.

En el caso del pintor Ad Reinhardt, la luz que irradian sus obras se vinculan con las *Pinturas Negras*, puesto que éstas son unas pinturas asombrosas debido a las tinieblas que las rodean. Goya sugiere esta oscuridad, no siendo la luz la protagonista de este drama. Así, sería la interpretación moderna de la luz y la sombra, la transformación que se produce en la luz y color según los planteamientos modernos que también irradia la obra de Reinhardt.<sup>1083</sup> Las obras de pintores de la talla de Willem de Kooning, con su fuerte colorido en *Mujer en concreto* o la energía luminosa de Jackson Pollock se corresponden con esa orla negra que tiene la luz de la pintura moderna.<sup>1084</sup>

Proseguimos mencionando el libro *La pintura informalista en España través de los críticos* (1961), publicado por la Dirección de relaciones culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, donde se tratan las raíces hispánicas, que conforman la “veta brava” del arte español. Como modelo de ello, tendríamos a Goya, entre la tradición y la modernidad. Posteriormente, en el año 1972, Ricardo Gullón, tituló su libro de arte contemporáneo español *De Goya al arte abstracto*, uniéndolo al final con artistas contemporáneos.<sup>1085</sup> Goya sirve para hablar de ese carácter “hispano” con respecto a la pintura violenta, los trazos expresivos, la utilización del color negro etc.<sup>1086</sup>

“Goya es inseparable de su casta. A todo acude –como es sólito en tierras de España- con su exasperado sentir de hombre, y de hombre peninsular. (...) Su

---

<sup>1083</sup> LICHT, F., pp. 236-237.

<sup>1084</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>1085</sup> JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., “Significados del informalismo español”. En ASHTON, D. (Comisaria) *À rebours. La rebelión informalista (1939-1968)* (catálogo de exposición), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1999, p. 76.

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 77.

extremosidad ibérica le conduce a mezclar vida y arte, trasplantándose a éste en carne y sueño, por la radical exigencia de acreditar a todo trance su personalidad, dejando en cada cuadro, en cada aguafuerte, impronta inconfundible.”<sup>1087</sup> (...) “Viviendo y conviviendo con los de su tiempo, mientras con mirada un tanto adusta, vuelto a nosotros y a quienes vendrán detrás de nosotros, una parte de su ser (tal en los *films* de magia), desdoblándose y desgajándose de la carnal limitación, avanza firmemente hacia el futuro.”<sup>1088</sup>

Esta pintura informalista, grita desde dentro, desde las obras desgarradas de Millares o los brochazos de Saura. El arte informal se convierte, así, desde su “irrealidad” en una denuncia de la realidad y expresión de su tiempo.<sup>1089</sup>

Así, continuamos en este recorrido con Manuel Millares, quien considera a Goya como uno de sus ídolos, entre otros.<sup>1090</sup> En su obra vemos una serie de muros, pintura matérica y perforaciones: “En la serie de los Muros del 1954 al 1956, podemos apreciar la intensa experimentación que le hace concentrarse cada vez más en las posibilidades expresivas de la materia, una materia humilde, sensible, dúctil, soporte pasivo de ajetreos y tensiones, red sutil que conserva todas las huellas, arrugas o partículas.”<sup>1091</sup> Representó en su obra cuerpos mutilados, fragmentados y ese grito existencial. Nos dice: “El arte sigue muy de cerca de la desesperación de nuestro tiempo, lo vigila y le cose sus heridas (...) Lo registra en el grito del más profundo agujero y le asesina su

---

<sup>1087</sup> GULLÓN, R., *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952, pp. 26-27.

<sup>1088</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1089</sup> JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., “Significados del informalismo español”. En En ASHTON, D. *op.cit.*, p. 78.

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>1091</sup> CALVO SERRALLER, F., *Manuel Millares*, Galería Joan Oliver “Maneu”, Palma de Mallorca, 1983, s/p, p. 5. En VV. AA. *Manolo Millares* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte REINA Sofia, 2004, p. 92.

lepra (...)).<sup>1092</sup> La hija de Manuel Millares,<sup>1093</sup> expone que su padre afirmó: “Como la rabia de Goya; lo negro y el espacio blanco –luto de oriente y occidente–”, nos habla sobre la cercanía entre Goya y él en su trayectoria, que narra el dolor que producen las guerras.

Manuel Millares, en el texto “El homúnculo en la pintura actual”, constituye su colaboración en el número monográfico sobre *El Paso* de la revista de Cela *Papeles de Son Armadans*, donde estudia lo monstruoso en el arte moderno, la influencia de los monstruos creados por Goya y requiere a Picasso y también expresionistas abstractos tales como Jackson Pollock o Willem de Kooning. El homúnculo, para él, sería una metáfora del cuerpo humano durante el XX. Los homúnculos de Millares, así, sugieren figuras humanas.<sup>1094</sup> Con su arte, Millares hablará de su época, con sus mencionados homúnculos, que recuerdan la historia de Dachau o Auschwitz, entre otros. Estos fósiles expuestos, gritan.<sup>1095</sup> “La armonía no va con nuestro tiempo”,<sup>1096</sup> escribió Millares en la tercera carta perteneciente a *El Paso* en noviembre de 1958. Bozal comenta que este homúnculo de Millares “pertenece a la España profunda, el negro dramático del grito se inserta en un horizonte histórico que está otra vez en juego.”<sup>1097</sup>

Finalizamos con Antonio Saura en esta trayectoria artística. Valeriano Bozal ve en *Perro semihundido*, una imagen clave para entender la modernidad, donde Saura lo repite en su obra hasta la saciedad, con un discurso que nos menciona el tema de la

---

<sup>1092</sup> MILLARES, M., “El homúnculo en la pintura actual”, *Papeles de Son Armadans*, XIII, XXXVII, 1959, p. 79.

<sup>1093</sup> MILLARES, E., “Manolo Millares, luto de oriente y occidente”, *Manuel Millares*, catálogo, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

<sup>1094</sup> BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1995, p. 417.

<sup>1095</sup> *Ibid.*

<sup>1096</sup> *Ibid.*

<sup>1097</sup> *Ibid.*

angustia.<sup>1098</sup> Este pintor sintió predilección por Francisco de Goya a quien investigó profundamente, le escribió misivas poéticas, le dedicó exposiciones e interpretó y rememoró *Perro semihundido* hasta casi llegar al punto de transmutarse en el propio Goya.<sup>1099</sup> Para Saura, las *Pinturas Negras* se realizaron como arte para el propio artista, no para el “*arte por el arte*, sino con el *arte para sí mismo*.”<sup>1100</sup> Representó toda la violencia que Goya ideó en sus monstruos a partir de la pesimista visión que le daba España. En los *Gritos*, los personajes en blancos, negros y grises, desencajados,<sup>1101</sup> claman al cielo como el campesino de Goya que vimos anteriormente, *No harás nada con clamar*.

En las *Damas*, estos seres ambiguos son fantásticos y reales al mismo tiempo. Parecen “venus esteatopigias, madre universal, hipnótica prostituta, virgen recorrida”,<sup>1102</sup> que Saura desencajó y violentó como hizo Goya con sus personajes. En las *Multitudes*, influenciadas por Goya, Munch y Ensor, a quienes ya hemos mencionado: quizás, los pintores que mejor han percibido el pavoroso y fantástico rumor de las masas”,<sup>1103</sup> en las que procura “reflejar el clamor de las masas humanas atraídas como a un fanal por un culto, por una protesta o un fanatismo, por una indignación o por una súplica”.<sup>1104</sup> En sus *Crucifixiones*, parece mostrar “quizás mi situación de “hombre a solas” en un universo amenazador frente al cual cabe la posibilidad de un grito”.<sup>1105</sup>

Como pintor que es, Antonio Saura homenaja la obra de Goya desde la suya propia. Obras sobre el perro del pintor aragonés tiene algunas tales como la serie *El perro de Goya*, donde hay trabajos tales como: *El perro de Goya*, (1983. Colección particular,

---

<sup>1098</sup> SAURA, A., *op. cit.*, pp. 99-101.

<sup>1099</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 347.

<sup>1100</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 43.

<sup>1101</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 347.

<sup>1102</sup> SAURA, A., “Iniciales”. En *Antonio Saura. Pinturas 1956-1985*, catálogo, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1989, p. 15.

<sup>1103</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *op.cit.*, p. 347.

<sup>1104</sup> *Ibid.*

<sup>1105</sup> *Ibid.*

Madrid) *El perro de Goya. 1.84*, (1984. Colección Manuel Valdés, Valencia). *El perro de Goya. 1*, (1985. Colección Fineart Trading), entre otros.

En el caso de la obra de *Perro semihundido* del aragonés, vemos que ha utilizado un plano inclinado de la loma o del montículo por donde vemos asomar la cabeza del perro. Esta inclinación, habla acerca de la inestabilidad o desequilibrio en la que, tanto el perro, como Goya o nosotros mismos, se encuentra.<sup>1106</sup> Con respecto a este plano inclinado, Bozal señala que es éste uno de los cambios más sustanciales que Saura inserta en las composiciones de sus obras sobre *El perro de Goya*. Otro de los cambios se referiría a la transformación del espacio en el cielo goyesco, una profundidad nada narrativa e indefinida de la superficie pictórica.<sup>1107</sup>

Lo que Saura ha realizado en su obra es sustituir la inclinación de *Perro semihundido* de Goya por un plano horizontal, donde aparecería la cabeza del perro o del mismo Goya. En Saura se ha eliminado esta inclinación, este desequilibrio, pero, sin embargo, este plano horizontal forma parte de la misma figura, emergiendo como una prolongación de la misma. No obstante, ahora el perro de Goya se ha convertido en el monstruo de Saura.<sup>1108</sup> Bozal expone que Saura comentaba en un catálogo de exposición de 1980 sobre una foto de un paisaje de Cuenca:

“paisaje de Cuenca tal como se contempla desde la ventana de mi estudio.

Durante muchos años he estado contemplando este mismo paisaje y el antifaz

hipnótico entre las rocas –los ojos de la mora, al decir popular- sin percatarme

---

<sup>1106</sup> BOZAL, V., “El perro de Goya”. En *Saura-Decenario*, Zaragoza, Diputaciones Provinciales de Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, p. 131.

<sup>1107</sup> *Ibid.*

<sup>1108</sup> *Ibid.*

que he estado pintándolo desde siempre. La curva de la montaña se asemeja a la curva del montículo de donde emerge la cabeza del perro de Goya”.<sup>1109</sup>

En el mismo lugar, Saura habla sobre el escenario en el que el perro aparece en sus pinturas, diciendo que “permanecemos frente a la curvada zona de un antipaisaje —ni muro, ni roca, ni arenas movedizas— y la comunicación establecida entre el prolongado aullido del espectro y nosotros mismos acaba por sustituirnos”.<sup>1110</sup>

De este modo, se contraponen un “paisaje” con un “antipaisaje”. La clave de todo esto podría residir en los años en los que Saura contempló el paisaje de Cuenca. De esta manera, parte desde esa imagen, de ese monstruo que necesita de la pintura para su existencia. Ahora se habla de “zonas” de la imagen, no ya de elementos paisajísticos como rocas etc. El montículo ha dejado de ser, ni tampoco el cielo es firmamento, sino que son “zonas”, superficies pictóricas: “el perro, Goya, el monstruo, nosotros, aparece en la pintura.”<sup>1111</sup>

Así, vemos que el monstruo de Saura inserta un ápice de autoconciencia, pues es pintura. Es en el lenguaje plástico donde reside su único apoyo y desvela el monstruo que es.<sup>1112</sup>

Con respecto a la vanguardia, prosigue Bozal, oscila entre lo clásico y lo salvaje. Los primeros consideran el lenguaje como una manera de dominar el mundo, en contraposición, los salvajes, pretenden alcanzar todo sin ninguna mediación, pues su lenguaje se niega y desaparece tras el gesto directo que le pone en relación directa con las cosas, terminando con la fractura entre el sujeto y la naturaleza que ha caracterizado

---

<sup>1109</sup> SAURA, A., *Exposición antológica 1948-1989*, Edificio Arbós, Sala Tiépolo, Madrid, 1980, p. 106.

<sup>1110</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>1111</sup> BOZAL, V., “El perro de Goya”. En *Saura-Decenario*, Zaragoza, Diputaciones Provinciales de Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, p. 134.

<sup>1112</sup> *Ibid.*

a la modernidad desde un principio. Se rechazan las normas estilísticas por la acción del salvaje: manchas, pinceladas violentas es otra forma de alcanzar la cosa que se niega. El salvaje aparenta la ingenuidad de lo inmediato.<sup>1113</sup> De este modo, algunos pueden pensar que la obra de Saura pertenece a este ámbito. Su obra está compuesta de esa técnica salvaje de salpicaduras y pinceladas enérgicas etc. En la obra de Saura, la imagen está dividida en dos amplias zonas de fondo, como un corte que se produjera, sin embargo, cuando entra en primera escena esta vorágine violenta de pinceladas y salpicaduras, intensifican ese efecto de contraste y énfasis dramático.<sup>1114</sup> El salvaje, no obstante, desaparece tras la figura del monstruo, desvelando que no es más que pintura.<sup>1115</sup>

Concluye Bozal diciendo:

“El monstruo de Saura que ha llegado a ser el perro de Goya reúne en su imagen lo patético con el feroz sarcasmo de lo grotesco. A la negatividad absoluta que es propia del monstruo, tanto más intolerable cuanto que es la marca y carácter del sujeto mismo, añade la inadecuación a la naturaleza consustancial al monstruo, pero pintada ahora como adecuación.”<sup>1116</sup> (...) “El artista ha invertido ahora la concepción que había venido dominando y en esa inversión anida una necesidad de la que no puede renegar, en la que, bien al contrario, se complace. Hay una paradoja sarcástica en la representación del monstruo, pues si éste ha de manifestar su desviación, y ello está en la fuente misma de su naturaleza, el decoro pide que la imagen se atenga a lo adecuado, esto es, la representación de tal desvío, de lo no decoroso como decoro. Es así como el monstruo deja de ser

---

<sup>1113</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>1115</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>1116</sup> *Ibid.*, pp. 137-138.



lo contrario de la belleza e inferior a ella y pasa a afirmarse como otra belleza, es decir, una forma de ver y representar el mundo, de crearlo y crearse. Mundo y sujeto de cuya naturaleza no pude proclamarse perfección, serenidad o medida y para el que aparecer es la modalidad adecuada de manifestarse.

No se piense, sin embargo, que tal manifestarse es un puro ofrecerse a la mirada de los demás, a la contemplación. En el texto citado anteriormente, Saura indica que el monstruo, Goya, el perro, el pintor, nosotros, mira “algo que está sucediendo”. Ese “algo que está sucediendo” no es sino el mundo que se está representando, a nosotros mismos, interpelados por la figura, inquietos por su irónica mirada: la ironía del distanciamiento en el que podemos reconocernos. Tal reconocimiento impide la calma que es propia de la contemplación y hace del espectáculo una escena excesivamente dramática, excesivamente próxima, para permitir el divertimento.”<sup>1117</sup>

Según Bozal, Saura pertenece a los artistas que sustituyen el entretenimiento y la curiosidad, por la lucidez y desasosiego, sarcástico, por otra parte, para impedir el énfasis que escondería un consuelo retórico. El monstruo de Saura, identificado con el perro de Goya, pertenecería a esta clase de imágenes.<sup>1118</sup>

---

<sup>1117</sup> BOZAL, V., “El perro de Goya”. En *Saura-Decenario*, Zaragoza, Diputaciones Provinciales de Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, p. 138.

<sup>1118</sup> *Ibid.*



Figura 51: Antonio Saura: *El perro de Goya I*.

1985, Madrid, Colección De Pictura.



## 7. CONCLUSIÓN

El objetivo de este estudio era la influencia que han generado las *Pinturas Negras* de Francisco de Goya en la historia del arte contemporáneo, sobre todo, la pintura clave, *Perro semihundido*. La primera parte la hemos dedicado a los aspectos documentales sobre las mismas y en la segunda, la influencia explícita, implícita o los homenajes que artistas posteriores le dedicaron al pintor aragonés, cerrando la trayectoria con la serie *El perro de Goya* de Antonio Saura.

En la introducción de esta investigación nos preguntamos si *Perro semihundido* podría ser uno de los cuadros precursores del arte contemporáneo. Para muchos se convertirá en una de las piezas clave en el resurgir de este nuevo arte, como en el caso del mencionado Malraux.<sup>1119</sup> Por supuesto mencionamos a Valeriano Bozal y Concha Lomba, quienes establecen un recorrido artístico donde vemos la influencia de Goya en el arte posterior.<sup>1120</sup> Artistas de la talla de Pablo Picasso, Roberth Motherwell, Édouard Manet y Antonio Saura, entre muchos otros, le homenajearon o la influencia del aragonés se siente palpar en sus obras.

Sin embargo, hemos de apuntar que la influencia de Goya y *Perro semihundido* no fue tan rápida como parece actualmente. Vimos que en la Exposición Universal de París las *Pinturas Negras* fueron rechazadas y ahí estábamos ya en el año 1878. Juliet Wilson-Bareau comenta al respecto: “Aunque posiblemente estas pinturas, visibles y accesibles, fueron ignoradas por la mayor parte de los miles de asistentes que visitaron la Exposición Universal entre su inauguración en mayo y su clausura en noviembre de 1878, sí dejaron estupefactos y horrorizados a algunos espectadores y, a otros,

---

<sup>1119</sup> MALRAUX, A., *op. cit.*, p. 178.

<sup>1120</sup> BOZAL, V.; LOMBA, C., *Goya y el Mundo Moderno*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008.

perplejos.”<sup>1121</sup> Según Valeriano Bozal,<sup>1122</sup> la sensibilidad de Goya es la nuestra, no así pasa con Velázquez o Rubens, a quienes admiramos, pero su mundo no es el nuestro. El de Goya, en cambio, sí. Por ello, estas *Pinturas Negras*, no fueron valoradas hasta mucho más tarde, como corresponde al adelantado genio.

El arte contemporáneo estará influenciado por la obra de Goya mucho más tardíamente, como hemos demostrado en nuestro recorrido en la segunda parte de este estudio.

En este punto dejamos este estudio, para llevarlo con posterioridad a investigaciones posteriores y terminamos con una cita de De Zárate:

“Sin duda, las *Pinturas Negras* aparecen ante nuestros ojos como un grito desesperado de insatisfacción. Podríamos entender que son el desarrollo de su *Desastre 79* titulado “Murió la verdad”, donde la Justicia yace abatida mirando con horror esta muerte irreparable; junto a ella, la muchedumbre, como tantas veces sumida en el anonimato, contempla cómo frailes y obispos bendicen este entierro. La tristeza del artista ante este panorama, la sinceridad de sus planteamientos pictóricos hacen que sobren las palabras y veamos en Goya la referencia a un artista que conoció suficientemente el hechizo de lo Bello, pero que supo alcanzar en su obra la grandeza de lo Sublime.”<sup>1123</sup>

---

<sup>1121</sup> WILSON-BAREAU, J., “Unos feroces y fogosos frescos”, *Descubrir el Arte*, 2015, 201, p. 30.

<sup>1122</sup> BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009, p. 19.

<sup>1123</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Goya, de lo bello a lo sublime*, Vitoria-Gasteiz, Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE, del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 97-98.



### **III. ANEXO**

## 8. BIBLIOGRAFÍA

*A Rebours, La Rebelión informalista (1939-1968)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

A.L.A., *Goya, Pinturas negras*, Madrid, Offo, 1959.

AGUILERA, E. M, *Pinturas negras de Goya:(historia, interpretación y crítica)*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935.

ALBERTI, R.AFAEL; MOTHERWELL, ROBERTH, *Homenaje a la Pintura. Poemas manuscritos y grabados en color*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

ALCALÁ FLECHA, R., *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988.

ALIX, J., *André Masson 1896-1987* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

ALONSO-FERNÁNDEZ, F., *El enigma Goya. La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa*, Madrid, 1999.

ANDIOC, R. “Las reediciones del Auto de Fe de Logroño en vida de Moratín”. *Anales de literatura española*, 3, 1984, pp. 11-45.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. “El Saturno y las pinturas negras de Goya”. *Archivo español de arte*, 138, 1962, pp. 173-177.

*Anselm Kiefer, El viento, el tiempo, el silencio*, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 19 de junio – 20 de septiembre 1998.

*Anselm Kiefer*, Nationalgalerie Berlin. Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, 10. März – 20. Mai. 1991.

ANSÓN NAVARRO A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 1993.

ARIAS ANGLÉS, E. “Antonio de Brugada: influencias y estudios de nuevas obras”. *Archivo Español de Arte*, 225, 1984, pp. 1-22.

ARNAIZ, J. M., *Las pinturas negras*, Madrid, Ediciones Antiquaria, S. A., 1996.

ARAUJO SÁNCHEZ, C., *Goya*, Madrid, La España Moderna, 1895.

BAUDELAIRE, C., *Las flores del mal*, Madrid, EDAF, 1857.

BATICLE, J., *Goya*, Barcelona, Crítica Grijalbo Mondadori, 1995.

- *Goya, de sangre y oro*, Madrid, 1989.



BERUETE Y MORET, A., *Goya. Composiciones y figuras*, Vol. II, Madrid, 1917.

BONNEFOY, Y., *Goya, las Pinturas Negras*, Tecnos, 2018.

BOZAL, V. “Arnulf Rainer en la estela de Goya”. En *Arnulf Rainer sobre Goya*. Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Septiembre – Noviembre 2011.

- “Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético”. En *La Balsa de la Medusa*, 3, 1987, pp. 67-86.
- “El Coloso de Goya”. En *Fundación Lázaro Galdiano*, 1985, pp. 239-245.
- “El perro de Goya”. En *Arte del siglo XX en España, pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1995.
- *Goya*. Madrid, Antonio Machado, 2011.
- *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- *Imagen de Goya*, Madrid, Editorial Lumen, 1983.
- “La estela de Goya, los Desastres de la guerra”. En *Francisco de Goya. Desastres de la guerra*, Madrid, Fundación Mapfre, 2015, pp. 43-68.
- *Miradas sobre la Guerra de la Independencia*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2008.
- *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009.
- *Saura-Decenario*, Zaragoza, Diputaciones Provinciales de Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991.

BOZAL, V. y LOMBA, C., *Goya y el Mundo Moderno*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2008.

BOZAL, V. y E. ROMERO, *Arnulf Rainer: Premio Aragón-Goya 2006* (catálogo de exposición), Zaragoza, Museo de Zaragoza. Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2006.

BUENDÍA, J. R. y PEÑA, R., “Goya Académico”. En *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989.

BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Alianza Editorial. 2010.

CALVO SERRALLER, F., “El mito romántico de Goya”. La imagen romántica de España. F. F. S.: prólogo. *Cuadernos hispanoamericanos*, 332, 1978. pp. 261-276.

- “Blake y Goya, convergencias y divergencias entre dos mundos”. En *William Blake: visiones de mundos eternos (1757-1827)*, Barcelona, Fundación “la Caixa”, 1996, pp. 31-42.

CALVO SERRALLER, F. y SAURA, A. *Saura: el perro de Goya*, Madrid, Casimiro, 2013.

CALVO SERRALLER, F., V. BOZAL, et al., *Solana en las colecciones Mapfre*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005.

CAMÓN AZNAR, J., *Francisco de Goya, 1746-1828*. 4 vols. Zaragoza, CAMPZAR, Caja de Ahorros, 1980-1982.

- *Goya en los años de la Guerra de la Independencia*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación de Zaragoza, 1959.
- “La herencia goyesca”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 66, 1996, pp. 171-173.
- “Los sustos de Goya” ABC, 2 de agosto de 1978. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 46, 1996, pp. 163-165.
- “Estética de goya” *Revista de ideas estéticas*, 15-16, 1946, pp. 473-500.
- *Los disparates de Goya y sus dibujos preparatorios*, S. A. D. A. G., 1951.

CANELLAS LÓPEZ, A., *Diplomatario de Francisco de Goya*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.

*Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates* (catálogo de exposición), Fundación Juan March, 1979.

CARDERERA, V. “François Goya: sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes”. En *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV. París, 1863, pp. 237-249.

- *Estudios sobre Goya*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1996.

*Castelao: exposición 50 aniversario* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Fundación Cixa Galicia, 2000.

CAWS, M. A., *Robert Motherwell*, Columbia University Press, 1996.

*Constable to Delacroix: British art and the French romantics* (catálogo de exposición), Londres, Tate Publishing, 2003.

CELANT, G., *Anselm Kiefer* (catálogo de exposición), Bilbao, Skira, 2007.

CERONETTI, G. *Une poignée d'apparences*, París, Albin Michel, 1988.

CLAIR, J., *La barbarie ordinaria: Music en Dachau*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros, 2007.

COBAS AMATE, R., *Wifredo Lam. Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana* (catálogo de exposición), Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003.

CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Goya*, Barcelona, Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, 1986.

CRUZADA VILLAAMIL, G., “La casa del sordo”. En *Arte en España*, Madrid, 1868.

*Dalí sueña los caprichos de Goya*, edita Cultural Rioja, Sala Amós Salvador, del 16 de diciembre de 2015 al 21 de febrero de 2016.

DE LA ENCINA, J. *Goya en zig-zag*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1928.

DE LA HERRÁN, A., *Pinturas negras y apocalípticas de Goya*, Bilbao, La editorial vizcaína, 1950.

DE LA TORRE, A., *Manolo Millares: Pinturas. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación Azcona, 2004.

DE SALAS, X., *Goya, drawings and prints. From the Museo del Prado and the Museo Lazaro Galdiano and the Rosenwald Collection*, (catálogo de la exposición celebrada en la National Gallery of Art, Washington, D.C., en el Metropolitan Museum of Art, New York, en M.H. De Young Memorial Museum, San Francisco, California, en Los Angeles County Museum y en el Museum of Fine Arts de Boston), 1955.

- “Minucias sobre Goya. Sobre el significado de las “Pinturas Negras” de la Quinta”. En *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, vol. III, 1979, pp. 245-258.

DEL BAYO, E., *La Duquesa de Alba y Goya*. Aguilar, 1951.

*Desastres de la guerra: colecciones Fundación Mapfre* (catálogo de exposición), Fundación Mapfre, 2015.

*Después de Goya. Una mirada subjetiva*, Zaragoza, 1996.

DÍAZ J., “Goya según Antonio Saura”, *Seminario Goya y su Contexto*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 445-454.

DÍAZ PLAJA, G., *Epistolario de Goya*, Barcelona, 1928.

*Disparates: tres visiones* (exposición, del 12 de septiembre al 13 de octubre de 1996, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), Calcografía Nacional, 1996.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Madrid, 1976.

D’ORS E., *El vivir de Goya*, Barcelona, Editorial Planeta, 1980.

- “Goya”. Texto inédito facilitado por el prof. Lode Seghers. En *Goya*, 148-150, 1979, pp. 197-198.
- *El arte de Goya*, Madrid, M. Aguilar – Editor, 1946.

*Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), dibujos y pinturas de un visionario* (catálogo de exposición), Barcelona, Artur Ramon Col·leccionisme, Madrid, Jorge Juan Galería de Arte, 2002.

*Edvard Munch, signs of modern art* (catálogo de exposición), Ostfildern, Fondation Beyeler, Hatje Cantz, 2007.

ELDERFIELD, J., *Manet and the execution of Maximilian*. John Elderfield. The Museum of Modern Art. New York. November 5, 2006 – January 29, 2007.

EZQUERRA DEL BAYO, J. “La Quinta de Goya”. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 4, 1924, pp. 424-430.

*Francis Bacon: lo sagrado y lo profano = the sacred and the profane* (catálogo de exposición), Valencia, IVAN, 2003.

*Félicien Rops (1833-1898)* (catálogo de exposición), Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2004.

*Félicien Rops (1833-1898): un simbolista transgresor* (catálogo de exposición), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2002.

FERGUSON, G., *Signs and symbols in christian art*, Nueva York, 1954.

FERMENT, C., “Goya et la fantasmagorie”, *Gazette de Beaux Arts*, 1957.

FORADADA BALDELLOU, C., *El entorno político y social en los contenidos de las Pinturas Negras de Goya en Goya y su contexto*. Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C). Excma. Diputación de Zaragoza, 2013, págs. 193-209.

- “Los Contenidos Originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent. Las Conclusiones de un largo proceso”. *Goya*, 333, 2010, pp. 320-339.

*From Goya to Manet, from Van Gogh to Picasso* (catálogo de exposición), Washington, Phillips Collection, 2005.

GALÁN, I. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. Boletín oficial del estado, 2002.

GARCÍA, F.; GÓMEZ, A. “Goya, 1908”. *Historia y Comunicación Social*, 13, 2008, pp. 63-84.

GARCÍA VALDEAVELLANO, L. “Ante las pinturas de la Quinta del Sordo”. *Arte Español*, 9, 1928, pp. 336-341.

GASSIER, P.; WILSON, J., *Vida y Obra de Francisco de Goya*, Barcelona, Editorial Juventud, 1974.

- *Goya, témoin de son temps*, Friburgo, Office du Livre, 1983.

GARRIDO, Carmen. “Algunas consideraciones sobre la técnica de las *Pinturas negras* de Goya”. *Boletín del Museo del Prado*, 13, 1984, pp. 4-40.

*George Grosz. De Berlín a Nueva York*. Barcelona, Obra social. L'Ànima de “La Caixa”, 2012.

GEORGEL, P., *Dessins de Victor Hugo* (catálogo de exposición), París, Musée de Victor Hugo y Maison de Victor Hugo, 1971.

GLENDINNING, N., *Goya*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2005.

- *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982. Reeditado por Jesusa Vega recientemente: GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos (y otros ensayos)*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017. (Edición e introducción de Jesusa Vega).
- "Goya's Country House in Madrid. The Quinta del Sordo", *Apollo*, 2881, 1986, pp. 102-109.
- "La Quinta del Sordo de Goya: la casa y las Pinturas Negras a la luz de la nueva documentación y de las fotografías de Laurent", *Historia 16*, 120, 1986, pp. 99-109.
- "Las Pinturas Negras de Goya y la Quinta del Sordo. Precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera", *Archivo Español de Arte*, 307, 2004, 233-245.
- "Las Pinturas Negras". En *Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios de Goya*, Madrid, UAM, 1992, pp. 41-51.
- "Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII", *Anales de literatura española*, 10, 1994, pp. 101-115.
- *The Interpretation of Goya's Black Paintings*, Londres, Queen Mary College, 1975.
- "The Strange Translation of the Black Paintings", *The Burlington Magazine*, 868, 1975, pp. 465-479.

*Goya, Redon, Ensor. Grotesque Paintings and Drawings*. Herwig Todts. Lannoo. Organised by the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp from 14 March to 14 June 2009.

GOYA, F., *Cartas a Martín Zapater*, ed. de Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Madrid, Istmo, 2003, 2ª ed. (1ª ed. 1976).

*Goya: imaginación romántica y disparates en la Fundación Lázaro Galdiano*, Sala de Cultura Castillo de Maya, Fundación Caja Navarra, 21.04 al 05.06 de 2005.

*Goya y sus herederos: los disparates, hoy*, Ibercaja Obra Social, Museo Ibercaja Camón Aznar, del 22 de mayo al 13 de octubre de 2014.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Goya, de lo bello a lo sublime*, Vitoria-Gasteiz, Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE, del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1990.

*Goya y el espíritu de la ilustración* (catálogo de exposición), Madrid, Museo del Prado, 1988.

*Goya, The Disasters of War: and Selected Prints from the Collection of the Arthur Ross Foundation* (catálogo de exposición), The Spanish Institute, November 17, 1984 to January 16, 1985.

GROSZ, G., *Un sí menor y un no mayor*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1991.

GUDIOL RICART, J., *Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. 4 vols. Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1970.

GUIGON, E. y G. SOLANA, *Itinerarios de Antonio Saura* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte REINA Sofía, 2005.

GUINARD, P., *Pintura española*, Madrid, Labor, 1972.

- “Goya et la tradition religieuse du Siecle d’Or”, *Revue de Louvre*, 45, 1976.

GULLÓN, R., *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952.

GWYN A. W., *Goya y la revolución imposible*, Barcelona, 1978.

HAVARD, R., “Goya’s House Revised: Why a Deaf Man Painted his Walls Black?”, *Bulletin of Spanish Studies*, 5, 2005, pp. 615-639.

HELMAN, E., *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

*Henri Michaux* (catálogo de exposición), Icebergs, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

- *Goya. 1746-1946*, Bilbao, 1946.

HESS, T. B., *Willem de Kooning*, Nueva York, MOMA, 1968.

HIGUERA, P., *El ángel negro*, Ediciones B, 2017.

JENTSCH, R., *George Grosz. Los años de Berlín*. Milán, Electa, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza Madrid 28 de mayo -14 de septiembre de 1997.

*José Gutiérrez Solana* (catálogo de exposición), Madrid, Turner, 2004.

JUNQUERA, J. J., *Goya frente a la Guerra de la Independencia. Un dudoso patriotismo, unos cuadros dudosos y un pintor nuevo*, Madrid, Edición Personal, 2014.

- *Las Pinturas Negras de Goya*, Londres, Scala Publishers Ltd, 2003.
- “Las Pinturas Negras, bajo sospecha”, *Descubrir el Arte*, 51, 2003, pp. 22-33.
- “Los Goya: de la Quinta a Burdeos y Vuelta”, *Archivo Español de Arte*, 304, 2003, pp. 353-370.

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F., *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 2012.

*La vida es sueño, los caprichos de Goya, los doce apóstoles*, Galería Antonio de Suñer, mayo-junio-julio y septiembre 2010.

LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*: Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932. Madrid, 1947; reed. facsímil, Asociación de Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1987.

- *Breve historia de la pintura española*. Madrid. Editorial Dossat, S. A., 1946.
- “La Guerra de la Independencia y Goya”. (Para una introducción a *Los Desastres*). En *Clavileño*, 8, 1951, pp. 11-20.
- “Sobre el cuadro de San Francisco el grande y las ideas estéticas de Goya” *Revista de Ideas Estéticas*, 15-16, 1946, pp. 307-337.
- *Las pruebas de estado de “Los desastres de la guerra” en la Biblioteca Nacional*, 1934.

LANDAU, H., *Reading Abstract Expressionism, Context and Critique*, Yale University Press, 2005.

LEIRIS, M., *Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 1987.

LEMOINE, S., M. ZU SALM-SALM: Lovis Corinth (1858-1925). *Entre Impressionisme et Expressionnisme* (catálogo de exposición), París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2008.

LICHT, F., *Goya, the origins of the Modern Temper in art*, 1979; LICHT, F., *Goya. Tradición y modernidad*, Madrid, Ediciones Encuentro S. A., 2001.

LIVINGSTONE, M., J. VIAR, et al., *Kitaj. Retrato de un hispanista. Bilbao* (catálogo de exposición), Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2004.

LLORENS, T., *Julio González en la colección del IVAM* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM, 2007.

LLOYD, J., *Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938* (catálogo de exposición), Washington, National Gallery of Art, 2003.

LÓPEZ-REY, J., *Francisco de Goya*, Versión del original inglés por Amando Lázaro Ros, Madrid – Buenos Aires- México, Aguilar, S. A. de ediciones, 1951.

- *Goya y el mundo a su alrededor*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B., *Goya: el programa neoplatónico de las pinturas de la Quinta del Sordo*, Santiago de Compostela, Jesús Pardo, 1981.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B.; MONTERROSOS MONTERO, J. M., *Goya y Dalí*. Santiago de Compostela, Fundación Artes, 2004.

*Los caprichos de Goya*: Argel, del 14 al 28 de mayo de 2002, Sala de exposiciones del Instituto Cervantes = *Les caprices de Goya* : Alger, du 14 au 28 mai 2002, Salle d'expositions de l'Institut Cervantes. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.

*“Los caprichos” de Goya de Dalí*, Instituto Cervantes, Bruxelles, 2000.

*Los disparates: Sala de Exposiciones de la Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga*, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal, del 25 de marzo al 20 de junio de 1999.

LUNDKVIST, A., *Goya*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.

M. SCHNEEDE, *Käthe Kollwitz: Gráficas, Plástica*, Stuttgart, Instituto para Relaciones Exteriores Culturales, 1985.

MALRAUX, A., *Saturno*, París, Gallimard, 1950 y 1978.

*Manet and the execution of Maximilian (catálogo de exposición)*, Nueva York, MOMA, 2006.

*Manet en el Prado* (catálogo de exposición), Madrid, Museo del Prado, 2003.

*Manet, Velázquez: la Manière espagnole au XIXe siècle* (catálogo de exposición), París, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

MARCHÁN FIZ, S., *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

MARTER, J. M., *Abstract Expressionism: The International Context*, Rutgers University Press, 2007.

MASPERO, F., “Le survivant de la fin du monde”, *Le Nouvel Observateur*, 27 de abril de 1984.

*Max Klinger. Arte gráfico* (catálogo de exposición), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.

MATHERON, L., *Goya*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1996.

MENA MARQUÉS, MANUELA B., “Goya hacia el romanticismo”. En *El arte de la era romántica*. Madrid, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Fundación Amigos Museo del Prado, 2012.

MENDOZA, C., T. LLORENS, et al., *De Fortuny a Tàpies: Aspectes de la pintura catalana en la col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza* (catálogo de exposición), Barcelona, MNAC-Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2003.



MICHAUX, H., *Obras escogidas: 1927-1984* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM-Centre Julio González, 1993.

MILLARES, E., *Manolo Millares. Luto de oriente y occidente* (catálogo de exposición), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

*Miró: Tierra* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008.

MOFFIT, J. F., “Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya”, *Goya*, 215, 1990, pp. 282-293.

MORALES Y MARÍN, J. L., *Goya. Catálogo de la pintura*, Madrid, 1994.

MORALES Y MARÍN, J. L. y ARNAIZ, J. M., *Los pintores de la Ilustración*, catálogo de la exposición celebrada en Madrid, 1988.

MULLER, P. E., “Are They Goya’s Black Paintings? Yes!!”, *IFAR Journal*, 6-4 (2003/2004), pp. 12-22.

- *Goya’s “Black” Paintings. Truth and Reason in light and liberty*, New York, The Hispanic Society of America, 1984.

*Motherwell*. Fundación Juan March. Abril-Mayo, 1980. Madrid. (Barbara Lee Diamonstein. Intramuros en el mundo del arte de Nueva York: Una entrevista con Robert Motherwell.)

MYRONE, M., *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, Londres, Tate Publishing, 2006.

*No se puede mirar: Goya, Desastres de la guerra, Zoran Music, No somos los últimos, Alain Resnais, Noche y niebla* (catálogo de exposición), Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga, (Fuendetodos), edita Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, del 15 de septiembre al 18 de noviembre de 2007.

NORDSTRÖM, F., *Goya, Saturno y la Melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1962; Madrid, Visor. La Balsa de la Medusa, 2013.

*Nuevos caprichos de Goya (Burdeos 1824-1828)*, Centro Cultural Conde Duque, 1985.

ORTEGA Y GASSET, J., *Goya*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1963.

- *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1950.

*Otto Dix* (catálogo de exposición), Madrid, Fundación Juan March, 2006.

PADIYAR, S., *Chains, David, Canova, and the fall of the public hero in postrevolutionary France*, Pennsylvania, State University Press, 2007.

*Paul Klee* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM-Centre Julio González, 1998.

*Picasso. Tradición y vanguardia* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Comment les peintures de la Quinta del Sordo devinrent les *Peintures Noires*” En *Goya, les visions magnifiques*, París, Guillaud Éditions, 1987.

PINEDO, R., *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, 1930.

PITA ANDRADE, J. M., *Goya, Obra. Vida. Sueños...* Madrid: Ediciones Sílex, 1989.

POSADA, T. “Fortuna crítica de Goya en Alemania”. En *El Arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 545-556.

- *August Mayer y la Pintura Española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*, Madrid, CEEH, 2010.

*Robert Morris. El dibujo como pensamiento*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern. Valencia. 8 septiembre 2011 – 8 enero 2012. Comisaria: Barbara Rose.

PORTÚS, J., “Varia fortuna del retrato en España”, *El Retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004.

ROMERO COLOMA, A. M. “Hacia una interpretación de las Pinturas Negras de Goya (homenaje al artista en el 250 aniversario de su nacimiento)”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 68, 1997, pp. 209-234.

- “Apuntes sobre Goya”, en el diario *La Voz del Sur*, Jerez de la Frontera, 7 de julio de 1978.

ROMERO TOBAR, L. “Goya y la Literatura de su tiempo”. En *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Zaragoza, 1997, pp. 49-74.

ROSENBLUM, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo Nórdico*, Madrid, Alianza Forma, 1993.

ROSÓN, M. y VEGA, J., “Goya, de la República al franquismo. Reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950)”. En *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 245-262.

*Rouault* (catálogo de exposición), Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, Taller Editorial Mateu, 2004.

ROUAULT, G., *Miserere et Guerre*, New York, Kleemann Galleries, February 14 to March, 5, 1949. (Prólogo de E. D. H. Johnson).

S. YARD, *Willem de Kooning, Obras. Escritos. Entrevistas*, Barcelona, Polígrafa, 2007.

SALTZMAN, L. *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge University Press, 2000.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Vida y obras de Goya*, Madrid, Editorial Peninsular, 1951.

- *Cómo vivía Goya*. Madrid. Consejo Superior de investigaciones científicas. Instituto Diego Velázquez. 1946.
- “Cómo vivía Goya. Inventario de sus bienes”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 74, 1946, pp. 101-107.
- *Goya y sus Pinturas Negras en la Quinta del Sordo*, (apéndice de Xavier de Salas), Barcelona, Vergara y Milán, Rizzoli, 1963.
- *Goya. La Quinta del Sordo*. Granada, Albaicín/Sadea editores, 1966.
- *La historia en las obras de Goya* en Bicentenario de don Francisco Goya y Lucientes. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Imprenta de Editorial Magisterio Español, 1946.
- *Los dibujos de Goya: reproducidos a su tamaño y en su color*, Hauser y Menet, 1954, 2 v.
- *Los caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, 1949.

SÁNCHEZ VIDAL, A., *Salvador Dalí*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007.

SAURA, A., *El Perro de Goya*, Madrid, Casimiro libros, 2013.

- *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica (1950-1994)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- “El ángel exterminador” En Visor. “Sobre artistas”, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2001. Pg. 54. (Originalmente, el texto se publicó en El País, Madrid, 24 de marzo de 1981).

SAURA, A., CHESSEX, J., *La muerte y la nada*. Lausanne. Pierre Canova Éditeur. 1990.

SCHICKEL, R., *Goya et son temps*, Amsterdam, Time-Life, 1971.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. "Interpretación iconológica de las Pinturas negras de Goya". *Goya*, 148-150, 1979, pp. 268-277.

SCHEFER, J. L., “Ouverture: la Maison du Sourd”, *Artstudio*, 14, otoño de 1989.

TASSI, R., *Graham Sutherland. Complete Graphic Work*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1988.

TEIXIDOR CADENAS, C. “Aragón y Goya en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España”, *Artigrama*, 27, 2012, pp. 209-226.

- “Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya”, *Descubrir el Arte*, XII, 154, Madrid, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, diciembre de 2011, pp. 48-54.
- “La Quinta del Sordo en 1828”, *Madrid Histórico*, 63, 2016, pp. 40-47.

*The Cambridge Companion to Delacroix*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

TORRECILLAS FERNÁNDEZ, M. C. “Las Pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent”, *Boletín del Museo del Prado*, 31, 1992, pp. 57-69.

- “Nueva documentación fotográfica sobre las pinturas de la Quinta del Sordo de Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, 17, 1985, pp. 87-96.

*Tradición y modernidad en la pintura de Darío de Regoyos* (catálogo de exposición), Gijón, Museo Nicanor Piñole, 2002.

VV.AA., *Alberto Giacometti: el diálogo con la historia del arte* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM-Centre Julio González, 2000.

VV.AA., *Asger Jorn* (catálogo de exposición), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2002.

VV.AA., *Bajo la bomba, El jazz de la guerra de imágenes trasatlánticas. 1945-1956* (catálogo de exposición), Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

VV.AA., *Georg Baselitz* (catálogo de exposición), Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1990.

VV. AA. *Goya, Daumier, Grosz. Il trionfo dell'idiozia. Pregiudizi, follie e banalità dell'esistenza europea*. Milano, Fondazione Antonio Mazzotta. Busto Arsizio, Palazzo Bandera, 4 aprile – 16 giugno 1993.

VV.AA., *Grupo Cobra*, Obras de la Colección del Stedelijk Museum de Ámsterdam, Barcelona, Fundació La Caixa, 1996.

VV.AA., *Hans Hartung Esencial* (catálogo de exposición), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008.

VV.AA., *James Ensor* (catálogo de exposición), Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1996.

VV.AA., *John Heartfield en la colección del IVAM* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM-Centre Julio González, 2001.

VV.AA., *Los Dubuffet de Dubuffet* (catálogo de exposición), Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, 2000.

VV. AA. *Manolo Millares* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte REINA Sofía, 2004.

VV.AA., *Max Ernst. Invisible a primera vista. Grabados, libros ilustrados y esculturas* (catálogo de exposición), colección del Kunstmuseum Bonn, Barcelona, Fundació La Caixa, 2005.

VV.AA., *Victor Hugo, Caos en el pincel... dibujos* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2000.

VV.AA., *Zoran Music. De Dachau a Venecia* (catálogo de exposición), Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2008.

VALDEAVELLANO, L., “Ante las pinturas de la Quinta del Sordo.” *A. E. t. IX.*, 1928-29.

VEGA, J. “Desastres de la guerra: Goya ante las fatales consecuencias de la guerra” en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988, pp. 121-122 y 289-317.

- “Callot, Goya y la guerra”. En *3 visiones de la guerra. Callot, Goya, Otto Dix*, Fundación Bancaja, 2001.
- “Francisco de Goya en la sangrienta guerra de España: vida lucha y memoria”. En *Vivencia y memoria de la Guerra de la Independencia en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 81-111.
- “Fernando VII, resistencia y deseo”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4, 2013, pp. 348-399.
- “Goya 1900. La Exposición. Visión crítica. Catálogo ilustrado”, en *Goya 1900*. (Catálogo ilustrado y estudio de la Exposición en el Ministerio de Instrucción Pública, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Histórico Español), 2002, pp. 87-296.
- *Goya: exposición Los caprichos*, edición de 1868: mayo 1994, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1994.
- “Goya y el dolor de la guerra en España”. En *Francisco de Goya y Lucientes. Desastres de la Guerra*, Madrid, Mapfre Ediciones, 2015, pp. 9-41.
- “Goya y la vida moderna”. En J. Martínez Millán y C. Camarero Bullón (ed.), *La Corte de los Borbones. Crisis del modelo cortesano*, Madrid, Polifemo, 2013, vol. 3, pp. 1961-2001.
- “Goya y la pérdida de España”. En n J.-P. Castellani, *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, Nantes, Éditions du temps, 2005, pp. 31-83.
- “Lafuente Ferrari, Ortega y Goya” en *Revista de Occidente*, 221, 1999, pp. 113-131.
- “Las estampas de los Desastres de la Guerra. Comentarios”, en *Goya, Desastres de la Guerra*, Barcelona, Planeta, 2008, pp. 50-339.
- “Los Disparates: una colección de veintidós láminas grabadas”, en *Disparates. Francisco de Goya. Tres Visiones*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996, pp. 75-95.

- *Vivencia y memoria de la Guerra de la Independencia en la Fundación Lázaro Galdiano en Vivencia y memoria de la Guerra de la Independencia en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2008.

VEGA, J.; VIDAL, J. “El Devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya”, en L. Arciniega (ed.), *La obra interminable. Uso y recepción del arte*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universitat de València, 2013, pp. 411-492.

VILLAAMIL, C. “La Casa del Sordo”, *El Arte en España*, 7, 1868, pp. 265-267.

VIÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano Conde de la, *Goya: su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Tip. M. G. Hernández, 1887.

*Vincent van Gogh: The Drawings* (catálogo de exposición), Nueva York, Metropolitan Museum of Art-Ámsterdam, Van Gogh Museum, 2005.

WILLIAMS, G. A., *Goya y la revolución imposible*, Barcelona, 1978.

WILSON-BAREAU, J., “Unos feroces y fogosos frescos”, *Descubrir el Arte*, 2015, 201, pp. 26-30.

YRIARTE, C., *Goya. Su vida, su obra*. París, Henri Plon, Impresor-Editor, 1867. (Edición facsímil).

ZAPATER Y GÓMEZ, FRANCISCO, *Goya: noticias biográficas*. Zaragoza, 1868. Estudio y edición facsímil de Ricardo Centellas Salamero, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996.



## 9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

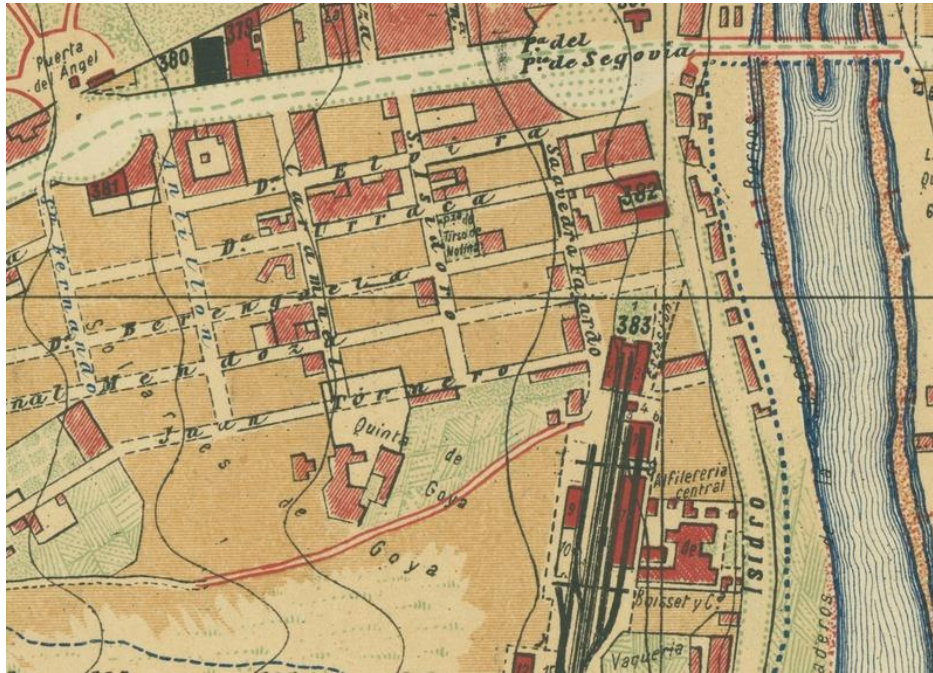


Figura 52: Detalle de plano de Madrid de Facundo Cañada en 1900-1901. Ubicación de la Quinta del Sordo o Quinta de Goya.

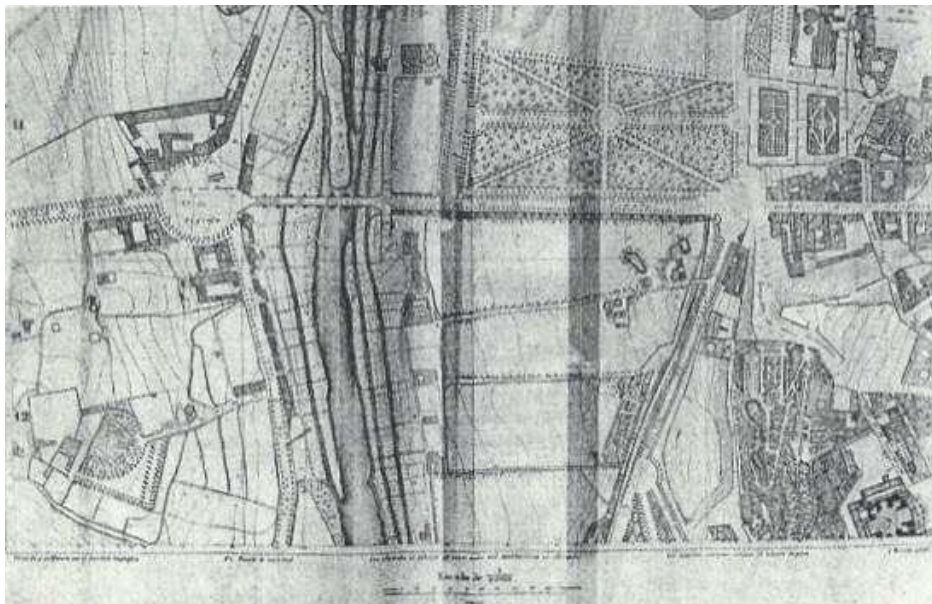


Figura 53: Plano Parcelario de Madrid, 1872-1874, Instituto Geográfico Nacional, Madrid.



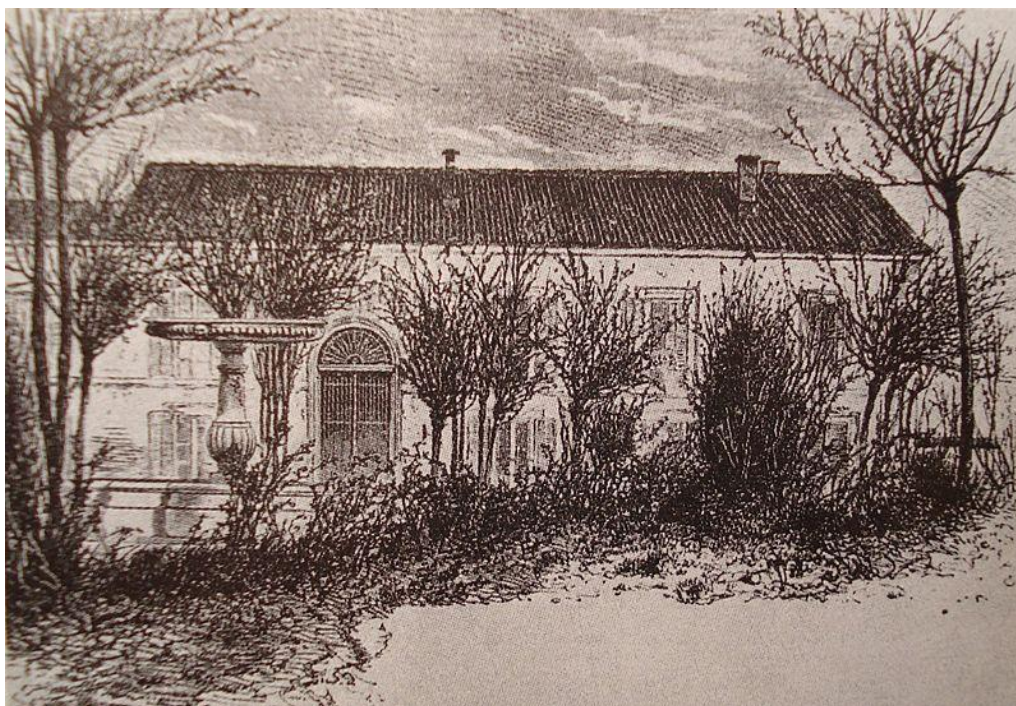


Figura 54: La Quinta del Sordo, según litografía de un dibujo de J. Ferat. 1867.



Figura 55: La *Quinta del Sordo* según fotografía de 1873. Foto Más.



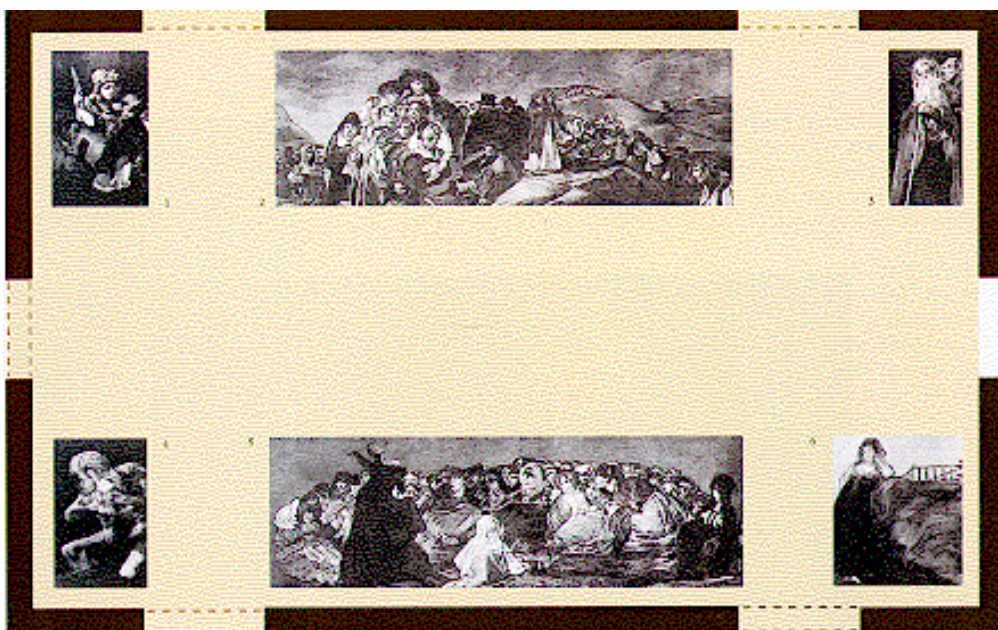


Figura 56: Distribución de las *Pinturas Negras* en la sala baja de la Quinta del Sordo según Gassier.<sup>1124</sup>

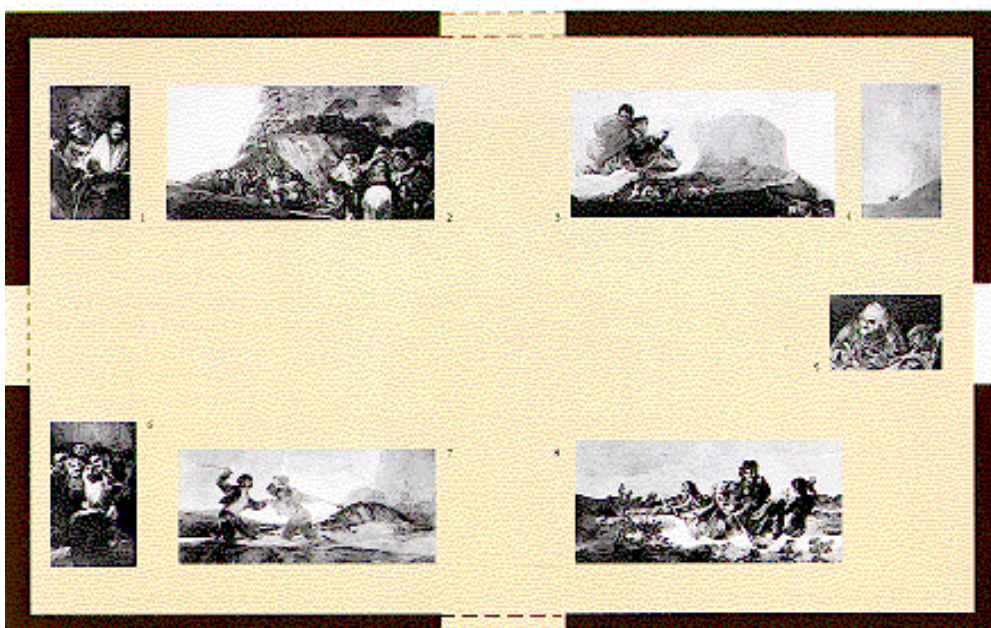


Figura 57: Distribución de las *Pinturas Negras* en la sala alta de la Quinta del Sordo según Gassier.<sup>1125</sup>

<sup>1124</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., Goya. De lo bello a lo sublime, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>1125</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., Goya. De lo bello a lo sublime, *op. cit.*, pp. 66-67.



Figura 58: Jean Laurent, *Aquelarre (el gran cabrón)*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.



Figura 59: Jean Laurent, *Dos frailes*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.



Figura 60: Jean Laurent, *Judih y Holofernes*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.





Figura 61: Jean Laurent, *La romería de san Isidro*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.



Figura 62: Jean Laurent, *Saturno devorando a un hijo*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.



Figura 63: Jean Laurent, *Una manola: doña Leocadia Zorrilla*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.



Figura 64: Jean Laurent, *Al Aquelarre (Asmodea)*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.







Figura 66: Jean Laurent, *Dos viejos comiendo*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.



Figura 67: Jean Laurent, *Duelo a garrotazos*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.



Figura 68: Jean Laurent, *La lectura (los políticos)*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.



Figura 69: Jean Laurent, *Las parcas* (*Átropos*), c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.



Figura 70: Jean Laurent, *Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.





Figura 71: Jean Laurent, *Perro semihundido*, c. 1863-1870, Archivo fotográfico Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid.



Figura 72: Francisco de Goya, *Perro semihundido*, radiografía, c. 1785, Museo del Prado, Madrid.





Figura 73: Francisco de Goya, *Saturno devorando a un hijo*, radiografía, c. 1985, Museo del Prado, Madrid.



Figura 74: Francisco de Goya: *Cabezas en un paisaje*. c. 1819-1823. 112 x 67 cm.

Colección Stanley Moss, Nueva York.



Figura 75: Exposición Universal de París (1878). A la izquierda se encuentra *Aquelarre* (*el gran cabrón*), transferido de las paredes de la Quinta del Sordo.

